

ILUMINACE

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

2 / 2020

Ročník / Volume 32

TÉMA / MAIN TOPIC:
INTERFACE

Editoři / Editors:
Lucie Česálková – Jiří Anger

OBSAH

Články

- Miroslava Papežová:** Kdo, s kým, o čem, pro koho. Geneze formátu televizní písničky
a spolupráce kulturních průmyslů v 60. letech v Československu 5

Články k tématu

- Editorial 31
Miriam De Rosa: On Interfaces as Moving Image Configurations in Space..... 35
Chloé Galibert-Lainé: Netnographic Cinema as a Cultural Interface..... 53
Daniel Strutt: Mystical-Type Experience at the Virtual Reality Interface.
Technics, Aesthetics, and Theology in the Search for Cosmic Connection 71

Rozhovor

- Lukáš Likavčan:** From Remediation to Digital Plenitude and Back Again.
An Interview with Jay David Bolter 97

Edice a materiály

- Jaroslav Lopour:** „Kdo to ví? Tedy, kdo?“ Kinematografická anketa večerníku
Národních listů (1927) 109
Ivan Klimeš: Minulost na obzoru. Doslov k edici 132

Obzor

- Petr Mareš:** Co chcete vědět o teoriích zvuku ve filmu...
(James Buhler, *Theories of the Soundtrack*) 137
Noemi Purkrábková – Jiří Sirůček: Designovat pro(ti) vyhynutí:
Představy planety v časech klimatické krize (Lukáš Likavčan: *Introduction*
to Comparative Planetology) 142

CONTENTS

Articles

- Miroslava Papežová:** Who, with Whom, about What, for Whom.
The Genesis of the Television Song Format and Culture Industries Cooperation
in Czechoslovakia in the 1960s..... 5

Themed Articles

- Editorial 31
Miriam De Rosa: On Interfaces as Moving Image Configurations in Space..... 35
Chloé Galibert-Lainé: Netnographic Cinema as a Cultural Interface 53
Daniel Strutt: Mystical-Type Experience at the Virtual Reality Interface.
Technics, Aesthetics, and Theology in the Search for Cosmic Connection 71

Interview

- Lukáš Likavčan:** From Remediation to Digital Plenitude and Back Again.
An Interview with Jay David Bolter 97

Documents

- Jaroslav Lopour:** “Who Knows? So, Who?” Cinema Survey of *Národní listy* (1927)..... 109
Ivan Klimeš: The Past on the Horizon. An Afterword to the Edition of Documents 132

Horizon

- Petr Mareš:** What Do You Want to Know about Sound Theories in Film...
(James Buhler, *Theories of the Soundtrack*) 137
Noemi Purkrábková – Jiří Širůček: Designing for/against Extinction:
Images of the Planet in Times of Climate Crisis (Lukáš Likavčan: *Introduction
to Comparative Planetology*)..... 142



Miroslava Papežová (Univerzita Karlova)

Kdo, s kým, o čem, pro koho

*Geneze formátu televizní písničky a spolupráce kulturních průmyslů
v 60. letech v Československu*

Dalo by se zjednodušeně říci: televizní hra je záležitost zájemců o tento druh dramatického umění; televizní zpravodajství hovoří především k milovníkům čerstvých zpráv; ale televizní písnička je pro všechny.¹⁾

Hudební audiovizuální obsah je v dnešní digitální online době fenoménem, nad jehož všudypřítomností se už ani nepozastavujeme, a jehož dostupnost je takřka automatická. Distribuční kanály typu specializovaných televizních stanic, webových platforem, sociálních sítí či YouTube transformovaly videoklip do produktu přístupného konzumentům tohoto typu zábavy téměř kdykoliv a kdekoliv. Jak tomu ale bylo v době před padesáti šedesáti lety, kdy neexistovalo ani slovo videoklip, kdy diváci, sedící soustředěně u televizních obrazovek, až s dychtivým napětím očekávali, zda v hudebně zábavném pořadu vystoupí alespoň na pár minut konkrétně jejich oblíbená pop-hvězda s populární písničkou? A jak české kulturní průmysly v 60. letech 20. století chápaly a následně dokázaly využívat potenciál formátu, jenž se tehdy nazýval televizní nebo také filmová či inscenovaná písnička, a který dnes můžeme chápat jako předchůdce videoklipu? Jistá nahodilost a pozvolný trend zpracování písniček do televizní či filmové podoby se od konce 50. let vyvinul během let 60. do fenoménu propojujícího divadlo, televizi, film, rozhlas a nahrávací průmysl a posléze ustavujícího praxi spolupráce těchto odvětví s prvky konkurence a tržních mechanismů. Hudební pásma či revue sestavená z televizních písniček byla jedněmi z prvních pořadů, které v 60. letech získávaly ocenění na mezinárodních festivalech televizní tvorby a následně se staly žádaným vývozním artiklem i do zemí z ideologických důvodů jinak zapovězených. Filmovému ztvárnění nově vznikajících moderních tanečních písniček se věnovali pozdější renomovaní autoři televizní zábavy, žánroví režiséři, ale i ně-

1) Milan Schulz, Písničky na obrazovce. *Mladý svět* 8, 1966, č. 48 (2. 12.), s. 4.

kterí z tvůrců nové vlny. Navíc, zachované a digitalizované televizní písničky přetrvávají zakomponované do vzpomínkových stříhových pořadů na televizní obrazovce do dnešních dnů a následně kolují současným mediálním prostorem ve zcela nových kontextech. Setrvale se objevují na playlistech i dnešní mladé generace a jména jako Marta Kubišová, Eva Pilarová, Helena Vondráčková, Karel Gott, Waldemar Matuška, Václav Neckář a mnohá další se stala neodmyslitelnou součástí soudobého diskursu.

Tato studie si tedy klade za cíl objasnit genezi vzniku audiovizuálního formátu zvaného televizní písnička jako součásti širšího pole televizní zábavy, na jehož půdorysu vznikala nejprve jako primární produkt, posléze spíše jako sekundární výstup hudebně zábavných písničkových cyklů a seriálů. Formát televizní písničky je i historicky pouze jednou z možností prezentace hudby na televizních obrazovkách. V tomto textu je tímto dobovým označením pojmenován krátký několikaminutový formát, samostatné ucelené dílko, které ztvárňuje audio produkt vizuální formou za účelem jeho zakomponování do televizního vysílání, ať už samostatně, nebo jako součást hudebně zábavných písničkových pořadů. Studie dále představuje televizní písničku jako komplexní mediální fenomén reprezentující množství dobových sociokulturních kontextů, které zrod tohoto specifického formátu umožnily, které do sebe televizní písnička nasávala a jež i sama podněcovala. A především rozkrývá synergii sledovaných kulturních průmyslů a vysvětluje (ne)specifičnost jejich spolupráce v socialistickém uspořádání. Tedy kdo měl na filmovém zpracování moderních tanečních písniček a na jejich propagaci v televizi zájem a zda (ne)šlo o marketingové strategie, které bychom v socialistickém a centrálně řízeném hospodářství na první pohled neočekávali. Kulturními průmysly, které byly pro záměry této práce posuzovány, jsou průmysl hudební, nahrávací (konkrétně instituce Československý rozhlas — dále rozhlas nebo ČSRo, Gramofonové závody a Státní hudební vydavatelství — dále Supraphon),²⁾ filmový a televizní (Československá televize — dále televize nebo ČST), přičemž významnou, ne-li nejvýznamnější roli v celém procesu sehrál kontext divadel malých forem (například Semafor, Rokoko) se svými vůdčími představiteli. Bez těchto na divadelní scéně nově se rodících uskupení by televizní písnička ani tehdejší pop-hvězdy neexistovaly v takové míře, v takové podobě a s takovou popularitou, v jaké je známe dodnes. V neposlední řadě je záměrem této práce upozornit na další historický audiovizuální rozměr šesté dekády minulého století, která bývá v tomto směru „zasvěcena“ spíše kinematografií a její nové vlně, byť významná a progresivní byla i tvorba televizní.

2) Gramofonové závody, n. p. byly založeny po zestátnění gramofonového průmyslu a oficiálně byly zřízeny vyhláškou ministra průmyslu ke dni 1. 1. 1946. V následujících letech prošel gramofonový průmysl několika reorganizacemi a změnami názvů: výnosem ministra školství a kultury ze dne 30. 12. 1960 bylo k 1. 1. 1961 zřízeno Státní hudební vydavatelství, národní podnik a Gramofonové závody – Supraphon, národní podnik, a to jako jediná výrobně hospodářská jednotka, v níž funkci vedoucího podniku vykonávalo Státní hudební vydavatelství. Dne 5. 4. 1967 bylo Státní hudební vydavatelství přejmenováno na SUPRAPHON, národní podnik, gramofonové desky a vydavatelství. (Viz NA, f. MK ČSR/ČR, sign. 33, k. 130, Materiál pro PV MK ČSR, dokument MK ČSR jako příloha ke Zřizovací listině výrobní hospodářské jednotky SUPRAPHON, o. p. Praha).

Potíže televizní zábavy — kontext televize

Divák prostě očekává od televize rozptýlení a obveselení vždycky, když otočí knoflíkem a z hloubi obrazovky se ladně vyhoupne zprvu rozmazaná a pak krásně kontrastní obrazová kompozice.³⁾

Za první televizní písničku je považovaná DÁME SI DO BYTU,⁴⁾ kterou natočil v roce 1958 režisér Ladislav Rychman pro hodinový silvestrovský kabaret s názvem DNES VEČER BEZ ZÁVADY. Rychman, dle svých vlastních slov, dlouhodobě směřoval k hudební tvorbě, ale na Barrandově na přelomu 50. a 60. let nebyla ještě možnost něco takového dělat, neboť hudební film byl pokládán za prozápadní (imperialistický) žánr. Naopak v televizi se příležitost skýtala právě v zábavní tvorbě.⁵⁾ Televize, která je ze sledovaných odvětví nejmladším, zahájila zkušební vysílání dne 1. května 1953. V prvních letech představovala hlavně technickou vymoženost, kdy diváci byli fascinováni novým médiem jako takovým a až posléze ji začali vnímat jako instituci, která vnáší do jejich domácností informace, nové povědomí o dění v celé zemi, kulturu, ale hlavně zábavu. Z personálního hlediska byla tato instituce od počátku poddimenzovaná. Avšak co se tvůrčího přístupu týče, hnacím motorem byl v prvních letech především entuziasmus a obětavost ze strany pracovníků, které lákala průkopnická práce v nově se rodícím médiu, byť tito nastupovali do tristních pracovních podmínek a oproti Barrandovu a divadlům s podhodnocenými platy.⁶⁾

Specifickým a v chodu ČST neustále vyvstávajícím problémem byla oblast televizní zábavy. Toto téma se řešilo na poradě kolegia ČST například v únoru 1959, kde se projednával dokument *K problémům zábavných pořadů v televizi*. V něm se objevila kritika apolitičnosti, výstřelků intelektuální recese, kýčařství, pronikání západních vzorů a moderní taneční hudby do estrádních programů. Za příčinu těchto „nešvarů“ byly označeny jednak špatné scénáře a texty písniček, ale především nedostatek „dobrých, politicky vyhraněných a nápaditých autorů, kteří by do estrádních pořadů vnesli současnost, nové myšlenky a neopotřebované nápady“.⁷⁾ Citelný nedostatek kvalitních pracovníků byl i na úseku realizace těchto pořadů, kde chyběli specializovaní režiséři a asistenti režie, kteří měli sou-

3) Vladimír Sappak aj., *Čtyřikrát o televizi*. Praha: Československý spisovatel 1961, s. 70.

4) Interní databáze České televize PROVYS sice eviduje v kategorii videoklip 3:35 minut trvající dílko PARAPLÍČKO ze silvestra 1957, s anotací hraná písnička-scénka, s popisem evokujícím dojem postupů televizní písničky: „J. Bek sedí na lavičce v parku v obleku a zirádku, cte si časopis Panorama, přijde dívka, které se dvírá gesty, která ho ale odmítne beze slov, odejde a zapomene destník. Bek s ním točí a zpívá rychlou píseň — Malý destníček, blede modré paraple (jazz styl, basa, vibrafon),“ nicméně nejde o zápis dobový, toto dílko se zřejmě nezachovalo, není o něm zmínka ani v programu, ani jsem během výzkumu v archivech, institucích či v dobovém tisku na žádné další informace o něm nenarazila. Obecně a již zaužívané se jako první televizní písnička vždy zmiňuje dochovaná Rychmanova DÁME SI DO BYTU ze silvestra 1958, což můj výzkum potvrdil. DÁME SI DO BYTU se díky natočení na 35mm filmový pás a opakovanému použití v dalším Rychmanově pořadu TISÍC POHLEDŮ ZA KULISY zachovala, na rozdíl od kompletního silvestrovského pořadu DNES VEČER BEZ ZÁVADY.

5) Přepis rozhovoru s Ladislavem Rychmanem. Národní filmový archiv (NFA), Sběrka zvukových záznamů (OH), 219 OS Ladislav Rychman.

6) Jarmila Cysařová, *Televize a moc 1953–1967*. Praha: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR 1996, s. 22.

7) K problémům zábavných pořadů v televizi — materiál pro schůzi kolegia ÚTS, dne 23. 2. 1959, Spisový archiv České televize (Spisový archiv ČT), f. Ve1, k. 87, inv. č. 698.

časně vyhledávat a vychovávat nové talenty. Chyběli také estrádní umělci, konferenciéři a vhodné náměty.⁸⁾ V souhrnu, televizní redakce humoru a lidové zábavy zvaná HULIZA, která měla tvorbu televizní zábavy v popisu práce, neměla dostatečnou kapacitu pracovních sil, natožpak profesionálů se zkušeností v oblasti zábavy, z ÚV KSČ dostávala ideologicky vymezené mantinely s požadavkem tvorby s vysokou ideovou i uměleckou úrovní,⁹⁾ avšak zespod od diváků sílily požadavky na zábavu lehkou, oddychovou. Jak je zřejmé z dopisů, které do ČST přicházely, od takových pořadů si diváci slibovali pobavení i odpočinek po celotýdenní práci. Zábava měla být jednoduše zábavou, okleštěnou od pracovních i jiných problémů. Potvrdil to i výzkum o vlivu televize na vesnici z let 1961–1963. Oblíbeným žánrem byly právě problematické estrády, o něž v dotazníku projevil zájem 86 % českých dotázaných.¹⁰⁾ V závěrečné zprávě výzkumu se pak konstatuje, že na jedné straně sice stojí naléhavá společenská poptávka televizních diváků, avšak na straně druhé omezené možnosti samotné televize, která zápasí s velkými těžkostmi v získávání spolupracovníků pro oblast televizní zábavy. A právě kombinace nedostatku televizních pracovníků s odhodláním přivést na obrazovku původní a specificky televizní tvorbu a enormní zájem diváků o neproblematickou lehkou zábavu dávala tvůrcům volnější ruku, nesvázanou tak přísnými dogmaty, jako tomu bylo například v konzervativním rozhlase. S nástupem Jiřího Pelikána na post ředitele ČST v roce 1963, spolu s celospolečenskými změnami, se stávalo z televize liberálnější tvůrčí prostředí, které umožnilo vznik nových progresivních pořadů a formátů.

Hledá se písnička pro všední den — iniciační hudební a televizní soutěž

Ke genezi první televizní písničky se její tvůrce Ladislav Rychman opakovaně vyjádřil, že šlo vlastně o náhodu a z nouze ctnost.¹¹⁾ Dle jeho slov mu do silvestrovského pořadu stále chybělo pár minut,¹²⁾ a tak se rozhodl zfilmovat ve volně stylizované dekoraci s tmavým pozadím písničku o dvou mladých lidech, již si zařizují byt. Herci Městských divadel pražských, Irena Kačírková a Josef Bek, představují mladý pár, který sní o svém malém skromném bytě a představuje si jeho zařizování i společný život v něm. V optimistickém duchu a jednoduché rytmické choreografii se při tom pohybují na malé interiérové ploše, obklopeni postupně přibývajícími malovanými kulisami nábytku tak, jak o tom vypovídá text písničky. V jejich nadšeném úsilí je posléze podpoří i jazzoví hudebníci (obr. 1 a 2). Jde o vcelku doslovné vizuální zobrazení zpívaného textu, do něhož Rychman zapojil i drobné filmové triky, kdy se na scéně postupně stříhem objevují malované kulisy bytového vybavení — od stolu s vázou přes pohovku až po barometr (obr. 3 a 4). Na konci 50. let šlo

8) Tamtéž.

9) *Usnesení a dokumenty ÚV KSČ od 11. sjezdu do celostátní konference 1960*. Praha: Státní nakladatelství politické literatury 1960, s. 841.

10) Vladimír Krejča – Ctibor Tahy, *Závěrečná zpráva o výsledku výzkumu vplyvu televízie na uspokojovanie kultúrnych potrieb pracujúcich na dedine v rámci výskumnej úlohy vplyvu hromadných prostriedkov informácií v rámci štátneho plánu XV-5/9*. Praha – Bratislava: Osvetový ústav v Bratislave a v Prahe 1961–1963, s. 42.

11) *ÚSMĚVY LADISLAVA RYCHMANA* (Pavel Vantuch, 1998, Česká televize, cyklus *ÚSMĚVY*), 0:15:40.

12) Marie Valterová, *Vratislav Blažek. Hráč před Bohem a lidmi*. Praha: Achát 1998, s. 95.



Obr. 1



Obr. 2



Obr. 3



Obr. 4

o skutečně invenční počin, neboť dříve se šlágry na obrazovkách prezentovaly v podobě, již Saul Austerlitz kategorizuje jako performance video,¹³⁾ což znamenalo de facto přenos či záznam koncertního vystoupení. Zpěváci a zpěvačky, většinou sólisté orchestru Karla Vlacha, stáli vzpřímeně u mikrofonu a maximálně s lehounkým pohupováním se do rytmu, s optimistickým výrazem a drobnou mimikou v tváři a téměř vždy s orchestrem a jeho dirigentem za zády interpretovali lehké či swingové písničky. Touto prezentací písniček jsou proslulí zpěváci jako Rudolf Cortés, Jarmila Veselá, Josef Zíma nebo třeba dvojice Milan Chladil a Yveta Simonová. Rychmanova televizní písnička DÁME SI DO BYTU byla co do způsobu inscenování hudby a písní a jejich stylizaci pro televizní obrazovku zlomem a současně podnětem, jak o prezentaci šlágrů nově uvažovat, jak je atraktivně vizualizovat a zprostředkovávat divákům, a to ve specifické úpravě pro televizní obrazovku a oblast zábavné tvorby především.

Leč aby bylo vůbec možné nějaké moderní taneční písničky do vizuální podoby pro narůstající počet stále náročnějších televizních koncesionářů zpracovat, bylo potřeba v období přelomu 50. a 60. let nejprve tento repertoár obstarávat. Životní styl v té době ovlivňovalo mimo jiné dospívání ročníků poválečného populačního boomu, což se proje-

13) Saul Austerlitz, *Money for Nothing. A History of the Music Video from the Beatles to the White Stripes*. New York: Continuum 2007, s. 2–3.

vovalo i v preferencích hudebních žánrů. Období masové budovatelské písně, která byla do té doby jedním z ideologicky preferovaných žánrů, začala ve druhé polovině 50. let nabourávat stále silnější vlna tzv. malých hudebních žánrů, což se stráničtí ideologičtí činitelé sice snažili mít pod kontrolou, nicméně nové situaci už nešlo zcela vzdorovat. Mladou generaci to táhlo do tanečních kaváren, na koncerty a do divadel malých forem, na jejichž prknech právě moderní taneční písnička dominovala. Postupně se tedy začaly prosazovat nové hudební trendy, štěpení žánrových preferencí, individualismus. Díky novým masovým médiím se sice zlepšovala i všeobecná poslechová dostupnost, avšak stále chyběl rozmanitý a dostačující obsah. Písniček, které by pružně reagovaly na dobové změny, se zkrátka nedostávalo. Společenská potřeba spolu s politickým táním tak otevírala prostor k nástupu nových stylových a žánrových druhů populární hudby.¹⁴⁾

Hledáme písničku pro všední den

V druhé polovině 50. let se tak začíná „zdola“ iniciovat vznik nových akcí, pořádaných skupinami mladých hudebních fanoušků i profesionálních hudebníků. Jednou z takových iniciativ byla soutěž *Hledáme písničku pro všední den*. Pořadatelem soutěže byl Kruh jazzové a moderní taneční hudby, který vznikl při závodním klubu národního podniku Gramofonové závody v prosinci 1956. Převážnou část Kruhu tvořili aktivní hudebníci, skladatelé, aranžéři a jejich cílem bylo zlepšit úroveň československého jazzu a moderní taneční hudby. Ve spolupráci s hudebními skladateli se jako pomoc české taneční písni rozhodli uspořádat soutěž, kde by se prezentovaly nové skladby českých autorů. Už první dva ročníky 1958 a 1959 sklidily u obecnosti a skladatelů pozitivní ohlas, a především splnily svůj hlavní úkol „najít nové dobré taneční písně a popularizovat je mezi nejširšími vrstvami veřejnosti, i mezi orchestry a zpěváky.“¹⁵⁾ Ze soutěže vzešly evergreeny jako „Dva modré balónky“, „Dívka jménem Pygmalion“, „Je po dešti“ a další. Celkem se v letech 1958–1964 uskutečnilo pět ročníků této soutěže.

Soutěž *Hledáme písničku pro všední den* byla důležitou akcí i z hlediska nově se navazující spolupráce kulturních průmyslů, konkrétně: kromě pořadajícího Kruhu jazzové a moderní taneční hudby podporované Svazem československých skladatelů se do ní zapojily i instituce ČSRO, ČST, Supraphon, Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění a nakladatelství Pantón.¹⁶⁾ Rozhlas vysílal 10. června 1958 ze záznamu tzv. záběry z finálového večera prvního ročníku soutěže, který se konal 31. května 1958 v pražské Lucerně,¹⁷⁾ televize tuto událost z Lucerny dne 31. května přenášela živě.¹⁸⁾ ČST se úspěchem této soutěže inspirovala a navázala vlastními soutěžemi PÍSNIČKY NA ZÍTRA nebo KDO, S KÝM, O ČEM, PRO KOHO. Supraphon vydával téměř všechny vítězné písně na gramofonových deskách a aby k nim přilákal pozornost kupujících, opatřoval je etiketami se zřetel-

14) Josef Kotek, *Dějiny české populární hudby a zpěvu (1918–1968)*. Praha: Academia 1998, s. 309–310.

15) Jaromír Hořec – Jan Hammer, Dvacet let v zápisníku. *Taneční hudba a jazz. Sborník statí a příspěvků k otázkám jazzu a moderní taneční hudby* 1, 1960, č. 1, s. 32.

16) Miloš Bergl, *Hledáme písničku pro všední den. Taneční hudba a jazz. Sborník statí a příspěvků k otázkám jazzu a moderní taneční hudby* 2, 1961, č. 1, s. 59.

17) Program rozhlasového vysílání 10. 6. 1958. *Československý rozhlas a televize* 25, 1958, č. 24, s. 4.

18) Televis. Program televizního vysílání 31. 5. 1958. *Československý rozhlas a televize* 25, 1958, č. 22, s. 13.

ným upozorněním, že se jedná o písničky ze soutěže *Hledáme písničku pro všední den*. Velkou poptávku po této produkci dokazuje i fakt, že edice gramofonových desek s písničkami ze soutěže byly na trhu rozebrány.¹⁹⁾ Supraphon podporoval soutěž také finančně: „V zájmu propagace produkce SHV a k získání vhodných skladeb taneční a zábavné hudby, ověřených veřejnou soutěží, souhlasí se s účastí SHV na financování nákladů soutěže HPPVD, ročník 1963, maximálně do výše 14.500,– Kč.“²⁰⁾ Časopis *Hudba pro radost*. *Novinky z oboru taneční a zábavné hudby*, vydávaný rovněž Supraphonem, uváděl na svých stránkách nejen články o soutěži, ale také noty a texty vítězných písní,²¹⁾ a pravidelně i upozornění — reklamu na vycházející desky a hudebniny s těmito písničkami.²²⁾ Nakladatelství Panton a Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění pak vydávalo písničky v podobě hudebnin v úpravě pro kytaru či klavír.²³⁾ *Hledáme písničku pro všední den* byla jednoznačně iniciativou samotných hudebníků a přátel hudby, kteří se snažili vlastní neoficiální cestou reagovat na zaostalost a nedostatek produkce v oblasti taneční hudby. Televize a rozhlas se do akce zapojily až následně přenášením přímých přenosů či záznamů. Supraphon, pro něhož se jednalo o zajištění nahrávek k vydávání na deskách, akci podpořil i finančně, přičemž se mu tento vklad vrátil na rozprodaných atraktivních edicích. Supraphon touto spoluprací usiloval také o popularizaci gramodesky a její šíření k co největšímu počtu zákazníků, a to z důvodů ideologicky-progresivních i ekonomických. Populární hudba totiž byla pro tento podnik zdrojem finančních příjmů, na jejichž základě mohl budovat rozsáhlý a mezinárodně reprezentativní katalog nahrávek vážné hudby.²⁴⁾ Soutěž *Hledáme písničku pro všední den* tak byla první větší součinností v této práci sledovaných kulturních průmyslů od konce 50. let, na což se v letech 60. navazovalo mnohem sofistikovanějšími formami.

Dalším hlediskem významňujícím tuto iniciační soutěž je zapojení diváků a posluchačů do hlasování o písničkách. Princip soutěže, kdy se během roku konalo deset přeběžných soutěžních kol, během nichž písničky hodnotila jak umělecká porota, tak i diváci, znamenalo přímou participaci laické veřejnosti, čímž se projevila jistá demokratičnost, neboť se lidé mohli skutečně aktivně podílet na výběru písniček, které by rádi během všedních dnů poslouchali z rádia, televize anebo si je pouštěli na svých gramofonech z desek. Na jednu stranu nelze ještě v tomto období mluvit o hvězdné slávě jednotlivých interpretů, byť někteří zpěváci jako Jarmila Veselá, Josef Zíma, Rudolf Cortés nebo Jiří Popper se těšili značné posluchačské popularitě, na druhou stranu lze jen těžko uvěřit, že by u diváků hrála při rozhodování roli čistě umělecká kvalita písní. Důležitým faktorem v tomto typu hodnocení, na rozdíl od hodnocení umělecké poroty, bylo jistě to, kdo písničku zpíval, tedy osobní sympatie ke konkrétnímu zpěvákovi. Příležitost, která se vystupováním

19) Miloš Bergl, c. d., s. 59.

20) Zápis z 23. porady vedení SHV. Archiv Supraphon, nezpracováno, k. 43.

21) Anon., *Líbí se vám. Hudba pro radost. Novinky z oboru taneční a zábavné hudby*, 1962, č. 4 (červenec–srpen), s. 19.

22) Anon., *Klavír a zpěv. Hudba pro radost. Novinky z oboru taneční a zábavné hudby*, 1962, č. 5 (září–říjen), s. 5.

23) Viz *Hledáme písničky pro všední den. Klavírní album. Písničky ze soutěže Hledáme písničku pro všední den 1961*. Praha: Státní hudební vydavatelství 1961. *Zpíváme s kytarou č. 4. 10 skladeb ze soutěže Hledáme písničku pro všední den 1958*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění 1959.

24) Jan Müller – Petr Prajzler, *Budování československého gramofonového průmyslu po druhé světové válce 1945–1963*. Ústí nad Labem: Statutární město Ústí nad Labem 2017, s. 39.

oblíbených zpěváků tanečních písní ve spojení s hlasováním diváků–fanoušků naskytla, se dá označit za počátek utváření budoucích hvězdných statusů zpěváků a zpěvaček od poloviny 60. let.

PÍSNÍČKY NA ZÍTRA

Dalším podnětem k vyřešení absence písniček byla po vzoru soutěže *Hledáme písničku pro všední den* obdobná akce s názvem PÍSNÍČKY NA ZÍTRA pořádaná tentokrát přímo ČST. Tento pořad vymyslel Vladimír Dvořák spolu s hudebním dramaturgem Jiřím Maláskem a realizovat se začal v roce 1960. Dle Dvořákových slov „chtěli [...] oživit skrze obrazovku tvorbu původních písniček a zájem o ně podnítit diváckou anketou. Přáli jsme si i rozšířit poměrně úzkou základnu interpretů a také dát výraznou příležitost orchestru Karla Vlacha“.²⁵⁾ Záměrem byla i realizace nového zábavného pořadu pro sobotní hlavní vysílací čas.²⁶⁾ Tyto cíle se naplnily a PÍSNÍČKY NA ZÍTRA se s úspěchem objevovaly na obrazovkách až do roku 1965. Během pěti let se pořad těšil velké divácké oblibě, přinesl mnoho slágrů a nadto přispěl ke zvýšení pružnosti a akceschopnosti nahrávacího průmyslu. Jak uvádí Dvořák: „Když například v sobotu večer zazněla ve vysílání poprvé Poděšťova Babičko, nauč mě charleston, měla takový ohlas, že v neděli večer už si ji žádali návštěvníci vináren, barů a tanečních kaváren.“²⁷⁾ Pořad vzbudil velký ohlas u rozhlasových posluchačů. Ve Zprávě o ohlasu k vysílání za měsíc listopad 1961 se uvádí, že: „největší listopadový ohlas však měly vítězné písně z televizního pořadu Písničky na zítřa, Zhasněte lampiony‘ a ‚Píseň o mušli“.²⁸⁾ Úspěšných skladeb „Babičko, nauč mě charleston“, „Zhasněte lampiony“ (obr. 5) nebo „Já jsem zamilovaná“ či „Jezdím bez nehod“ (obr. 6) si všimli i režiséři a ztvárnili je ve formátu televizních písniček. Soutěž katapultovala do rozhlasových vln, na vinyly i do tištěného diskursu mnoho dalších písní i zpěváků: Karel Gott uvedl písničku „Tam, kam chodí vítr spát“, Milan Chladil s Yvettou Simonovou nazpívali slavný duet



Obr. 5



Obr. 6

25) Vladimír Dvořák, *Všechny náhody mého života*. Praha: SDN Kredit 1991, s. 94.

26) Tamtéž.

27) Tamtéž.

28) Zpráva o ohlasu posluchačů k vysílání za měsíc listopad 1961. Archiv Českého rozhlasu (Archiv ČRo), ne-zpracováno, k. Zprávy o dopisovém ohlasu posluchačů 1961, 1962.

„O nás dvou“, Waldemar Matuška s Karlem Štědrým šlágr „Mám malý stan“.²⁹⁾ Časopis *Mladý svět* otiskl v roce 1961 notovou partituru a text písničky „Babičko, nauč mě charleston“ s profilem její interpretky Edity Štaubertové³⁰⁾ a o pár měsíců později v rubrice „Zpíváme“ jednu z vítězných písní soutěže.³¹⁾ Toto kolování písní v různých formách a podobách už se pomalu stávalo pravidlem a noty s textem a profily zpěváků zaplňovaly stále více stránek nejrozličnějších časopisů. Supraphon na svém vůbec prvním zasedání ediční rady sekce taneční a zábavné hudby v prosinci 1962 přehrával všechny písně z PÍSNIČEK NA ZÍTRA a rada následně doporučila nahrát je k vydání na černých kotoučích všechny.³²⁾ Supraphon byl ale tiskem také kritizován za nepružnost při vydávání desek s písničkami této soutěže, neboť než se tyto tzv. písničky na zítřka dostaly na gramodeskách k zákazníkům, byly z nich už spíše písničky včerejší, i když na popularitě jim to neubralo.³³⁾

Popsané zkušenosti a explicitní kritika opožděného vydávání a distribuce gramodesek na pulty prodejen rozhýbávala uvažování představitelů zúčastněných institucí směrem ke koordinovanějšímu plánování nahrávání, vydávání a filmování moderních tanečních písní. V rámci socialistického zřízení se tak de facto rýsovaly prvky tržního mechanismu, neboť se instituce snažily pružně reagovat na poptávku trhu. V obecnější rovině pak soutěžní pořad PÍSNIČKY NA ZÍTRA výrazně přispěl k proměně struktury kulturní a zábavní oblasti. Totiž, v polovině 60. let, kdy pořad skončil, měli už kolem sebe zpěváci doprovodné skupiny, objevovali se první manažeři, fungovaly hudebně-textařské tandemy, které často skládaly písničky interpretům tzv. na tělo, prosadily se dříve menšinové žánry. A televizní diváci už nebyli lační nových písniček, jimiž se trh průběžně sytil, tudíž se pozornost stáčela k originalitě a kvalitě jejich vizuálního ztvárnění.³⁴⁾

KDO, S KÝM, O ČEM, PRO KOHO

Na již vyčerpávající se formát pořadu PÍSNIČKY NA ZÍTRA navázal dvouletý cyklus s názvem KDO, S KÝM, O ČEM, PRO KOHO. I když zatím ani v tomto případě nešlo o ztvárnění skladeb do inovativního formátu televizní písničky, není jeho název do názvu této studie vetknutý samoúčelně. Naopak, jak pojmenování, tak i princip pořadu v sobě kumulují významové i interpretační roviny vývoje televizní písničky a spolupráce kulturních průmyslů. S nápadem na KDO, S KÝM, O ČEM, PRO KOHO přišel opět tandem Dvořák–Malásek. Cílem bylo vyplnit exponovaný sobotní prime time pořadem, který by zaujal a uspokojil stále vybíravější diváky.³⁵⁾ Kvůli zatraktivnění dřívějšího modelu vymyslel Dvořák formát s momentem náhody a překvapení. Nové písně vznikaly losováním autorů hudby, textu, námětu a interpreta: „Na závěr každého kola losovaly krásné dívky ze čtyř bubnů. Vyrolovaný skladatel měl za úkol složit do příštího večera písničku na text vylosovaného textaře,

29) Jiří Knapík – Martin Franc aj., *Průvodce kulturním děním a životním stylem v českých zemích 1948–1967*. 2. díl. Praha: Academia 2012, s. 676.

30) (jč), Zpívá Edita Štaubertová. *Mladý svět* 3, 1961, č. 16 (17. 4.), s. 9.

31) Anon., Zpíváme... Náhodou. *Mladý svět* 3, 1961, č. 49 (8. 12.), s. 10.

32) Zpráva o ohlasu posluchačů k vysílání za měsíc listopad 1961. Archiv Supraphon, nezpracováno, k. 43.

33) jfp, Nové desky. *Mladý svět* 4, 1962, č. 18 (4. 5.), s. 11.

34) Viz Vladimír Dvořák, c. d., s. 95.

35) Vladimír Dvořák, c. d., s. 99.

ovšem výhradně pro zpěváka (zpěvačku), jehož jméno bylo taženo ze třetího bubnu, a na téma vylosované z bubnu čtvrtého.³⁶⁾ Vyrosování interpreti pak nově složenou píseň zazpívali v koncertním pódiovém vystoupení v příštím díle pořadu. Oproti předchozím cyklům byli ke spolupráci na KDO, S KÝM, O ČEM, PRO KOHO přizvání již zavedení a zkušeni skladatelé a textaři, kteří se mezitím v branži etablovali. Režisérem byl stejně jako u PÍSNÍČEK NA ZÍTRA, a jako u mnoha budoucích hudebně zábavných pořadů, Ivo Paukert. Pilotní díl pořadu vysílala ČST 18. prosince 1965 a v programu jej televizní diváci s nadšením vyhledávali dva roky. Stejně jako předchozí cykly generovalo KDO, S KÝM, O ČEM, PRO KOHO výslovně hity, například „Lékořice“ pro Václava Neckáře, která se stala rozhlasovým, supraphonským i televizním hitem.

Celý cyklus neskončil v roce 1967 proto, že by nebyl úspěšný, nýbrž proto, že se začaly projevovat příznaky hvězdnosti interpretů, jejich nové profesní a kariérní preference. A ani jejich vytíženost na mnoha projektech v divadle, televizi, u filmu, na koncertech už neumožňovala soustředit je k natáčení takového typu televizního pořadu. Podle Vladimíra Dvořáka „populární zpěváci čím dál tím houževnatěji prosazovali svůj vlastní repertoár a své doprovodné skupiny.“³⁷⁾ Znatelně se tím opět proměnila struktura hudebního zábavného průmyslu, dnešními slovy showbiznysu. Byť tedy primárním cílem televize bylo zabavit diváky v exponovaném čase soboty večer, současně tím poskytla prostor ke zviditelnění interpretů, čímž se významně podílela na bujícím kultu pop-hvězd. V druhé polovině 60. let už kolem interpretů populárních písniček fungovaly zájmové skupiny, které se jim staraly jak o původní repertoár, tak o zajištění jejich prezentace v médiích, což pramenilo i ze stálého angažmá těchto interpretů v jednotlivých divadlech malých forem.

Začalo to Redutou — kontext divadel malých forem

Rokokáč vostřelený (Darcus bambas rococococtaliensis) je tělnatý hmyz, zřizující si skvostné hnízdo, do kterého láká především ptáčky-zpěvačky, jimiž si vystýlá chozrasčot (druh to ekonomické zainteresovanosti na oné planetce).³⁸⁾

Dne 15. ledna 1958 byl v malém zakouřeném suterénním prostoru Reduta v Praze uveden první text-appeal a právě odsud vzešlo to, co se posléze v 60. letech rozvinulo do fenoménu divadel malých forem. V roce 1959 zakládají Jiří Suchý a Jiří Šlitř divadlo Semafor a hned první nastudovaná hudební komedie *Člověk z půdy* byla pro tuto tvůrčí dvojici vstupem mezi nejosobitější a nejvlivnější autory domácích populárních písní.³⁹⁾ Nadto, představení jako *Taková ztráta krve*, *Jonáš a tingl-tangl* a několik písňových pásem o *Zuzaně*, která je sama doma, přinášela nový původní repertoár z dílny Suchý a Šlitř. Výsledkem bylo, že televize měla co filmovat i z divadla přenášet, gramofonový průmysl měl co lisovat na desky, poetické texty Jiřího Suchého vycházely knižně a psalo se o nich jako o sbír-

36) Tamtéž.

37) Tamtéž.

38) *Začalo to Redutou. Z text-appealů Divadla Na zábradlí, divadla Semafor a Paravan*. Praha: Orbis 1964, s. 236–237.

39) Josef Kotek, *Dějiny české populární hudby a zpěvu (1918–1968)*. Praha: Academia 1998, s. 314.

kách novodobé poezie. Jenom konzervativní rozhlas se vysílání semaforských písní zprvu bránil, protože mu připadaly diletantské,⁴⁰⁾ ale nakonec se zájmu posluchačů podvolil.⁴¹⁾ Ke spolupráci s filmem a televizí se Jiří Suchý v roce 1964 vyjádřil, že Semafor chce s televizí více spolupracovat, neboť nabízí „nové možnosti, lákají stylem práce, růzností prostředků, širokým dosahem“.⁴²⁾ A skutečně: vznikly recitály, benefice, záznamy semaforských představení i jejich adaptace přímo pro televizní obrazovky.

Citát v úvodu této kapitoly pak vtipně a jinotajně vystihuje aktivitu semaforského „konkurenta“ divadla Rokoko, jehož „ptáčci-zpěváčci“ se stali během druhé poloviny 60. let ekonomickým tahounem tohoto divadla i pop-celebritami, a to díky přímému personálnímu napojení Rokoka na televizi a na rozhlas, jak bude podrobně pojednáno dále v textu. Divadelní činnost ve kdysi slavném pražském kabaretu na Václavském náměstí obnovil na konci roku 1957 režisér, herec, autor her a posléze dlouholetý ředitel Rokoka Darek Vostřel (vlastním jménem Božidar). Zahajovací *Vykradeno!* bylo pásmem satirických skečů, propojených hudbou, písněmi a tancem, což předznamenalo budoucí směřování této scény.⁴³⁾ Podobně jako u Semaforu šlo v případě Rokoka o alternativu k velkým, tradičním, oficiálním divadelním prkům. Vostřel, který v představeních také sám účinkoval, utvořil hereckou komediální dvojici s Jiřím Šáškem, taktéž členem souboru a autorem některých představení Rokoka. Společně pak vystupovali nejen v Rokoku, ale aktivním přičiněním se zásadně prosadili také v televizní zábavné produkci. Rokoko se začalo posléze profilovat jako divadlo scénicky hudební,⁴⁴⁾ což byl Vostřelův záměr a manažerský tah, neboť tím do repertoáru Rokoka promítl měnící se situaci v kulturní sféře a požadavky diváků, potažmo fanoušků pop-hvězd od poloviny 60. let. Do souboru přešli (dočasně) ze Semaforu Waldemar Matuška a Eva Pilarová, Hana Hegerová naopak přestoupila do Semaforu, kam se později vrátila i Pilarová. Na její místo přijal Vostřel Martu Kubišovou z plzeňského divadélka Alfa.

Kromě Semaforu a Rokoka vznikaly v 60. letech další malé scény s vlastním repertoárem a dramaturgií. V roce 1965 založil textař Jiří Štáidl divadlo Apollo, kam přešel ze Semaforu Karel Gott, angažovali také Yvonne Přenosilovou, Pavlínu Filipovskou, Karla Hálu. V Brně působilo od konce 50. let satirické divadlo Večerní Brno, v Plzni Alfa, z níž kromě Kubišové přešli do Rokoka Václav Neckář a hudební skladatel Bohuslav Ondráček, vlivná osobnost hudebního byznysu. Pro ty talentované byla menší a mimopražská divadélka často jen přestupní stanicí k mnohem větší slávě na prknech pražských divadel. Šéfové či blízcí spolupracovníci Semaforu a Rokoka totiž působili mimo jiné jako vyhledávači pěveckých talentů, které angažovali do svých představení. Divadla malých scén se tak stávala lůňkami nových zpěváků, zpěvaček, případně i celých kapel, a nadmíru důležité bylo, že jim ve spolupráci se skladateli a textaři zajišťovala repertoár, práci v rozhlase, televizi, na zájezdech.

40) Jaroslav Pacovský, *Na vlnách rozhlasu (1923–1993)*. Praha: Český rozhlas 1993, s. 106.

41) Zpráva o ohlasu posluchačů k vysílání za měsíc listopad 1960. Archiv ČRo, nezpracováno, k. Zprávy o dopisovém ohlasu posluchačů 1959, 1960.

42) Vladimír Justl, Semafor, mládež a umění. Hovoříme s Jiřím Suchým. *Kulturní tvorba* 2, 1964, č. 32 (6. 8.), s. 6.

43) Pavel Bár, *100 let Divadla Rokoko. Sborník vydaný u příležitosti 100. výročí založení Divadla Rokoko*. Praha: Městská divadla pražská 2015, s. 66.

44) jap, Muzika sílí v Rokoku. *Večerní Praha* 11, 1965, č. 243 (8. 10.), s. 3.

Televizní písnička jako svébytné dílo

Prvotní idea i samotný akt natočení televizní písničky byl individuálním počinem tvůrce–jednotlivce. Nešlo o nijak systematicky plánovaný mediální produkt, jeho vývoj byl vázaný na potenciál tvůrců, jejich osobní kontakty na autory i interprety písní a na bující nové divadelní podhoubí. Následně začala televizní písnička a pásma i revue z ní sestavená sbírat ocenění v zahraničí: písničkové pásmo *TISÍC POHLEDŮ ZA KULISY* Ladislava Rychmana z roku 1960 získalo Bronzovou růži na 1. Mezinárodním festivalu zábavné televizní tvorby ve švýcarském Montreux v roce 1961, *ZTRACENÁ REVUE* Zdeňka Podskalského z roku 1961 přivezla v následujícím roce ze stejného festivalu Stříbrnou růži a další ocenění z festivalu v Alexandrii, následovaly další pořady a další ceny. A i na základě těchto úspěchů začala televize výrobu formátu televizní písničky i pořadů, do nichž byla zakomponovaná, promýšlet, podporovat a znásobovat.⁴⁵⁾ Souběžně s tím dochází v první polovině 60. let také k rehabilitaci žánru muzikálu a hudebního filmu, do té doby v českém filmovém průmyslu pro tvůrce zapovězeného kvůli údajně vzbuzovaným asociacím na západní kinematografie a životní styl.⁴⁶⁾ Ladislav Rychman natáčí první český muzikál *STARCI NA CHMELU* a následně *DÁMU NA KOLEJÍCH*,⁴⁷⁾ Ján Roháč a Vladimír Svitáček, personálně napojení na divadlo Semafor, převedli na filmové plátno stejnojmennou divadelní hru *KDYBY TISÍC KLARINETŮ*. Zdeněk Podskalský natočil o něco později, v roce 1967, hudební revue *TA NAŠE PÍSNIČKA ČESKÁ*, v níž navazoval na úspěšné uvádění hašlerovských pražských písniček v divácky oblíbených televizních pořadech *BABIČINA KRABIČKA* a *BEJVÁVALO*. Ve filmu *TA NAŠE PÍSNIČKA ČESKÁ* pak spojil nostalgickou linku, oslovující starší generaci, s podáním těchto písniček oblíbenými zpěváky, což bylo lákadlem zase pro diváky mladší. Snímek *TA NAŠE PÍSNIČKA ČESKÁ* se stal nejnavštěvovanějším filmem roku 1967.⁴⁸⁾ Všechny zmiňované snímky se rovněž podílely na tehdejší juvenilizaci kin.⁴⁹⁾ Podstatné je také to, že všichni zmiňovaní režiséři zúročili v těchto celovečerních snímcích zkušenosti z práce v divadle, na krátkých televizních formátech, ať už šlo o písničky nebo reklamy, skeče, scénky, čímž došly televizní a filmový průmysl i divadelní scéna skrze tvůrce zábavné produkce vzájemného propojení a ovlivnění.

První televizní písnička *DÁME SI DO BYTU* byla odvysílána jako součást silvestrovského pořadu v roce 1958. Uvádění televizních písniček jako zábavného prvku silvestrovských pořadů se osvědčilo, a tak se program posledního dne roku stal po nějakou dobu pravidelně prostorem pro jejich vysílání. Vzhledem k povaze formátu, tzn. krátký tří- až pětiminutový film s vyprávěním kratičkého příběhu, bylo jeho programování téměř vždy plánované jako součást většího celku, což s logikou programování úzce souvisí, neboť v té

45) Milan Kruml, *Televize? Televize! Procházka šesti dekádami televizního vysílání u nás pro začátečníky i pokročilé*. Praha: Česká televize 2013, s. 95–96.

46) Šárka Gmitterková – Miroslava Papežová, Only a groomed woman deserves her name: Fashion, emancipation, and stardom in the Czechoslovak film musical *The Lady of the Lines*. Online: <<https://necsus-ejms.org/only-a-groomed-woman-deserves-her-name-fashion-emancipation-and-stardom-in-the-czechoslovak-film-musical-the-lady-of-the-lines/>>, [cit. 6. 7. 2020].

47) Tamtéž.

48) Štěpánka Řeháková, Filmový rok 1968 na Barrandově. *Kino* 23, 1968, č. 3 (8. 2.), s. 2.

49) Pavel Skopal, *Filmová kultura severního trojúhelníku. Filmy, kina a diváci českých zemí, NDR a Polska 1945–1970*. Brno: Host 2014, s. 224–225.



Obr. 7



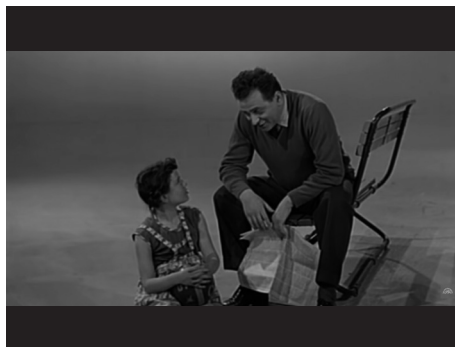
Obr. 8

době neexistovaly speciální hudební programy. Televize byla pouze jedna, vysílala skrze jeden program a byla i jediným výrobcem televizních písniček. Rok 1959 byl na počet televizních písniček ještě skromný, materiál k jejich tvorbě se teprve započínal skrze již zmíněné soutěže typu *Hledáme písničku pro všední den*, PÍSNIČKY NA ZÍTRA ad. Atraktivní počin nabídl Ján Kadár, a sice PRAMÍNEK VLASŮ Suchého a Šlitra, v němž invenčně zapojil prvky Laterny magiky, kdy se v projekcích v druhém plánu objevuje dívka, o níž interpret zpívá a sní, která se mu zjevuje a uniká (obr. 7). Podobně originálním způsobem pak pracoval i v roce 1963 na ztvárnění šestiminutové orchestrální jazzové skladby NEONY v podání Karla Krautgartnera s orchestrem. V době, kdy pro televizní písničku neexistovaly žádné zavedené postupy a pravidla, a kdy tvůrci měli při jejich tvorbě volnou ruku, vnášeli o to víc do vizuálního zpracování písniček vlastní formální a stylistický rukopis, dobově podnětné stylistické prvky, čímž přispívali k rozmanité estetizaci televizních pořadů. To platí i o MACKIE MESSEROVI, kterého natočil v roce 1960 Ladislav Rychman s Milošem Kopeckým a skupinou tanečnic (obr. 8). V roce 1960 vznikla mimo jiné jedna z prvních televizních písniček dvojice Ján Roháč a Vladimír Svitáček ČÁRY A KOUZLA v podání Judyty Čerovské (obr. 9). Televizní písničková tvorba dvojice Roháč a Svitáček úzce souvisela s písničkovou produkcí divadla Semafor, neboť Ján Roháč působil v tomto divadle jako režisér. Písničky ke zfilmování vybíral on a jejich realizaci dohodl s televizí i s divadlem.⁵⁰⁾ V roce 1961 pak vzniká v ČST Televizní filmová tvorba vedená Eduardem Hofmanem, která má kromě televizních inscenací v kompetenci natáčení i televizních písniček pro redakci humoru a lidové zábavy, později hlavní redakci zábavných pořadů. V roce 1961 vznikají například televizní písničky BABIČKO, NAUČ MĚ CHARLESTON v režii Milana Tičého, jednoduše inscenované SLUNÍČKO v režii Jaromíra Vašty s Darkem Vostřelem a dětskou semaforickou herečkou Zuzanou Vrbovou (obr. 10), ve stylu němých grotesek ztvárnil Ladislav Rychman OBNOŠENOU VESTU (obr. 11) a s várkou nových televizních písniček vstupuje výrazněji na scénu právě dvojice Roháč–Svitáček. Ti natáčejí MALÉ KOTĚ s animacemi Břetislava Pojara (obr. 12) či MARNIVOU SESTŘENICI. Roháč se Svitáčkem vnesli do formátu televizní písničky vtíp a humor, nápadité vyprávění v podobě malých dějových akcí či drobných zápletek, v některých případech šlo skutečně o krátké filmy

50) Jiří Suchý v emailovém rozhovoru s autorkou práce dne 7. 5. 2018.



Obr. 9



Obr. 10



Obr. 11



Obr. 12



Obr. 13



Obr. 14

s expozicí, dějem a pointou. Obecně je pak spolupráce televizních režisérů současně angažovaných v některém z divadel malých forem pro televizní hudebně zábavnou písničkovou tvorbu v 60. letech příznačná. V pozdějších televizních písničkách dvojice Roháč–Svítáček se nově začíná stáčet pozornost na zpěváka či zpěvačku, kteří se dostávají před kamerou do ústřední role. ZDVOŘILÝ WOODY představuje Karla Gotta v roli kovboje mezi tančícím stádem krav (obr. 13), v písničce ŽIVOT JE PES dostává příležitost Pavel Sedláček, ZČERVENÁ prezentuje Jiřího Suchého a zpěváka a trumpetistu Jiřího Jelínka (obr. 14)

a v písničce ZHASNĚTE LAMPIONY hraje vedle Miloše Kopeckého a Miroslava Horníčka jednu z hlavních rolí Hana Hegerová. Tendence, kdy dominantní roli v televizní písničce sehrává její skutečný interpret, jenž písničku nahrává i v rozhlasu a/nebo ji vydává na deskách Supraphonu, začíná převládat s nastupující érou zábavných hudebně písničkových pořadů ČST od roku 1963. Dále pak ještě více sílí v souvislosti s natáčením televizních recitálů jednotlivých zpěváků a zpěvaček či hudebních pásem. Při tvorbě tohoto typu pořadů se autorsky uplatnili i tvůrci nové vlny; například Jan Němec natočil recitál s Karlem Gottem (ČAS SLUNCE A RŮŽÍ), dva recitály s Martou Kubišovou (NÁHRDELNÍK MELANCHOLIE, PROUDY LÁSKU ODNESOU), Evald Schorm písničky JÓ, TŘEŠNĚ ZRÁLY a IRENE JDI SPÁT nebo originální kolážovitou revue GRAMO VON BALET. Tento trend je současně milníkem ve způsobu prezentace zpěváků a zpěvaček, z čehož později vyrůstá kult pěveckých hvězd 60. let.

S růstem mezinárodních úspěchů se pak podle svědectví některých tvůrců mluvilo i v zahraničí o naší zábavné hudební a písničkové tvorbě jako o něčem opravdu původním, výjimečném, novátorském a jako o tzv. české škole.⁵¹⁾ Televizní písnička i revue se staly pro ČST dokonce výborným vývozním artiklem,⁵²⁾ což pro ČST znamenalo nejen ekonomický přínos, ale především prestiž. Televize však byla v souvislosti s natáčením televizních písniček postavena před úkol, jak je divákům zpřístupňovat i opakovaně. Vladimír Svitáček vzpomínal, že když se v televizi něco „porouchalo“ a bylo potřeba získat čas k opravě, hodily se k vyplnění času právě písničky.⁵³⁾ V roce 1961 se v televizi zrodila myšlenka zařazovat televizní písničky do přestávek sportovních přenosů.⁵⁴⁾ V Přehledu ohlasu na vysílání ze dne 5. 2. 1964 je zaznamenáno, že lidé žádají, aby „písniček bylo používáno jako výplně přestávek a aby byly opakovány“.⁵⁵⁾ A v příštím roce přišly divákům vhod televizní písničky, zařazené před přenos z cyklistického Závodu míru.⁵⁶⁾ V témže roce v dubnu se na ohlasu vysílání uvádí: „Rezerva: TV písničky 21.50 (9)“⁵⁷⁾ z čehož vyplývá, že tato krátkometrážní dílka sloužila také jako rezerva pro případ nedodržení vysílacích časů jiných pořadů. Televizní písničky se objevily i na plátnech kin v Praze a v některých dalších velkých městech. Šlo o projekt *Televizní kinematofor* z roku 1962, neboli „pestrý kolotoč tanečních písní a televizních veseloher“.⁵⁸⁾ V televizním programu se rovněž nepravdělně vyskytují zhruba desetiminutové bloky s názvem *Televizní písničky*⁵⁹⁾ nebo celá půlhodina televizních písniček z archivu pod názvem *Zazpívejme sobě...*⁶⁰⁾. Reprízy televizních písniček se uplatnily také v pořadu *Písničky kolem nás*, který televize vysílala od roku 1959.⁶¹⁾ Jak se píše v *Mladém světě* v roce 1966, *Písničky kolem nás* přinášely „kaž-

51) Přepis rozhovoru s Ladislavem Rychmanem. NFA, OH, 219 OS Ladislav Rychman.

52) Ivan Soeldner, Kotě je solidní pro celý svět. *Taneční hudba a jazz. Sborník statí a příspěvků k otázkám jazzu a moderní taneční hudby* 4, 1963, č. 1, s. 79–80.

53) Přepis rozhovoru s Vladimírem Svitáčkem. NFA, OH, 215 OS Vladimír Svitáček.

54) Přehled ohlasu na vysílání ČT v sobotu 8. 5. a v neděli 9. 5. 1965. Spisový archiv ČT, f. Inf, k. 114, inv. č. 511.

55) Zápis z gremiální porady dne 19. 8. 1961. Spisový archiv ČT, f. Ve1, k. 55, inv. č. 495.

56) Přehled ohlasu na vysílání ČT v sobotu 8. 5. a v neděli 9. 5. 1965. Spisový archiv ČT, f. Inf, k. 114, inv. č. 511.

57) Přehled ohlasu na vysílání ČT Praha v sobotu 17., v neděli 18. a v pondělí 19. dubna 1965. Spisový archiv ČT, f. Inf, k. 114, inv. č. 511.

58) Ivan Soeldner, Televize vyhrála. *Film a doba* 8, 1962, č. 6, s. 333.

59) Televizní program 23. 1. 1965. *Československý rozhlas a televize* 32, 1965, č. 4, s. 7.

60) Televizní program 23. 2. 1966. *Československá televize* 1, 1966, č. 9, s. 5.

61) Valter Feldstein, *Televize včera, dnes, zítra*. Praha: Orbis 1964, s. 188.

dý týden žádoucí osvěžení, při kterém zájemce, odkázaný zatím jen na rozhlasový nebo gramofonový zvuk, mohl pohlédnout i do zpěvákovy tváře.⁶²⁾ Hudebním dramaturgem tohoto pořadu byl zaměstnanec redakce HULIZA Jiří Malásek, který měl také lví podíl na výběru písniček k televiznímu zpracování, jakožto i vliv na pozdější televizní i celovečerní filmovou hudební tvorbu.

Televizní písničky jako svébytná díla se natáčely hlavně v první etapě práce s tímto formátem v letech 1958–1963. Ani poté individuálně natočená televizní písnička z produkce zcela nevymizela, ale od roku 1963 začala televizní písničkové zábavě dominovat pásma zaměřená na prezentaci zpěváků a zpěvaček, a hlavně hudebně písničkové cykly vznikající ve spolupráci s rozhlasovým Tanečním orchestrem Československého rozhlasu (TOČR) a Supraphonem. Do té doby se však televizní písnička, coby svébytné krátkometrážní kompaktní dílo, díky stále většímu počtu televizních koncesionářů zasloužila mimo jiné o pronikání moderní taneční hudby na venkov, jinak tradičně oplývající hudbou lidovou a dechovou, a také o prosazení této hudby v rozhlasu a větší popularizaci na gramodeskách.

Televizní písničkové cykly jako další stupeň vývoje formátu televizní písničky

Pokročilejší koncepcí, jež zajišťovala písňovým nahrávkám kontinuální televizní ztvárnění i uvádění, bylo jejich natáčení na zakázku, a nadto cykly na principu seriality. Televizní písnička se tak vymanila z nahodilosti a transformovala se do podpůrné role pro výstavbu větších celků, do podoby herecko-pěvecko-tanečních vystoupení, tvořících páteř hudebních písničkových pořadů. Nově se jednalo o koncepčně, dramaturgicky, produkčně i marketingově promyšlené pořady, jichž byla televizní písnička pevnou součástí, ale také sekundárním výstupem.

ALBUM SUPRAPHONU

Album, to je taková věc, kam člověk ukládá to, co je mu milé, co mu připomíná nějakou hezkou chvíli nebo příjemnou událost a k čemu se rád vrací. A proto se do alba neukládají jenom poštovní známky a vybrané předmanželské fotografie, ale také nejmilejší melodie s hlasy oblíbených zpěváků a zpěvaček. Ovšem, v konservované podobě, na gramofonové desce.⁶³⁾

Takhle anoncoval týdeník *Československý rozhlas a televize* nový projekt ve spolupráci Supraphonu, ČST a ČSRo, a sice přehlídku nejúspěšnějších gramonahrávek s názvem ALBUM SUPRAPHONU. První díl v podobě tříhodinového živého koncertu se přímým přenosem z pražské Sportovní haly vysílal 3. listopadu 1962 po rozhlasových vlnách, do televize a Intervizí i do NDR, Maďarska a Polska. „Celý pořad byl připravován delší dobu

62) Milan Schulz, Písničky na obrazovce. *Mladý svět* 8, 1966, č. 48 (2. 12.), s. 4.

63) Anon., První album Supraphonu. *Československý rozhlas a televize* 29, 1962, č. 44, s. 9.

skupinou pověřených programových pracovníků všech zúčastněných institucí.⁶⁴⁾ Šlo o první akci tohoto typu, a především tohoto rozměru, která byla netrpělivě očekávána laickou i odbornou veřejností. ČST, její spolupracovníci a její diváci měli v té době za sebou již zkušenosti s přenosy Intervize z NDR, která zprostředkovávala svoje hudební přehlídky a estrády Z MELODIE DO MELODIE a AMIGA KOKTEJL. Na základě těchto přenosů dostávala ČST řadu dopisů s podivením, proč naše televize něco takového také nepřipraví a cožpak to neumí?⁶⁵⁾ Článek v tisku sice předem upozorňoval, že se PRVNÍ ALBUM SUPRAPHONU „nechce vůbec zhlížet v Amiga koktejlech, které nám už desetkrát dali ochutnat naši německí přátelé“,⁶⁶⁾ současně však nezastíral, že chce získat pozornost diváků českých i zahraničních. Supraphon měl na této akci velký zájem a podpořil ji částkou 40 000 Kčs.⁶⁷⁾ Úspěch měli zaštitit zkušení pracovníci ČST hudební dramaturg Jiří Malásek a režisér Jiří Nesvadba. PRVNÍMU ALBU SUPRAPHONU se ale nakonec vyčítala dramaturgická roztržičnost, nešťastné umístění do Sportovní haly, vzdálenost zpěváků od mikrofonu a orchestru, ozvučení a další problémy. Zpětně se nelze divit, neboť tříhodinový přímý přenos koncertu z velké haly, s programem, kdy konferenciéři oznámí několik hudebních čísel a ta jsou pak v jednom sledu za sebou odehrána a odzpívána, nemohl být pro diváky, v roce 1962 už přivyklé na výpravnost východoněmeckých estrád z přenosů Intervize a na české inscenované televizní písničky, nijak atraktivní. Zájem Supraphonu o popularizaci jeho nahrávek formou ročního bilančního zpracování nicméně přetrvával, a tak se další ročník ALBA realizoval, avšak ve zcela jiném provedení. Režii převzal Ivo Paukert a natočil všechny písničky inscenovaně ve studiu, propojil je spojováký Vladimíra Dvořáka a skutečně vznikl pořad, po němž se do ČST valily pochvalné dopisy s žádostmi o opakování i pokračování.⁶⁸⁾ Vladimír Dvořák se ve svých výstupech několikrát zmínil o Supraphonu, gramofonech, černých kotoučích, rozhlasu, tedy řečí dnešních pojmů zapojili tvůrci product placement (obr. 15 a 16). Supraphon se v průběhu realizace jednotlivých



Obr. 15



Obr. 16

64) Anon., První album Supraphonu. *Hudba pro radost. Novinky z oboru taneční a zábavné hudby*, 1963, č. 1 (leden–březen), s. 4.

65) Anon., První album Supraphonu. *Československý rozhlas a televize* 29, 1962, č. 44, s. 9.

66) Tamtéž.

67) Komplexní rozbor činnosti obchodního úseku SHV za rok 1962. Archiv Supraphon, nezpracováno, k. 50.

68) Dopisy diváků — II. album Supraphonu. Spisový archiv ČT, f. Inf, k. 137, inv. č. 875.

ročníků ALBA naučil vydávat kompilace desek k těmto pořadům s předstihem, a tak například písničky ze IV. ALBA SUPRAPHONU, které mělo být vysílané 25. září 1965, byly k expedici připraveny již 15. září 1965.⁶⁹⁾

Pracovníci Supraphonu na poradách jednoznačně deklarovali zájem ve spolupráci s televizí pokračovat, neboť šlo o velice efektivní způsob propagace. V roce 1967 se však na zápisu z porady objevuje informace, že ČST požaduje finanční podíl na akci ve výši 140 000 Kčs, což vedení Supraphonu považovalo za nepřijatelné, a začalo se vyjednávat. Televize nakonec nepřijala ani kompromisní návrh Supraphonu v podobě 50 000 Kčs.⁷⁰⁾ Situace vyvrcholila tím, že ČST „opět změnila názor a pořad Album Supraphonu vysílat nehodlá a zařadí místo toho 31. 12. 1967 zkrácený pořad gramohitů“.⁷¹⁾ Televize si v druhé polovině 60. let s narůstajícím počtem koncesionářů a televizních přijímačů v domácnostech začala být vědoma svého dosahu a také svého vlivu na nákupní potenciál diváků a hodlala z toho rovněž profitovat. Supraphon se nakonec rozhodl vydat připravené písničky pouze na deskách a šesté, ani žádné další ALBUM SUPRAPHONU se už na televizních obrazovkách neobjevilo. Nicméně spolupráce ČST a Supraphonu neskončila úplně, neboť se obě instituce i nadále potřebovaly — televize nahrávky Supraphonu k filmování a Supraphon televizi pro svoji efektivní prezentaci. Na televizních obrazovkách tak mohli diváci v letech 1967 a 1968 zhlédnout pořady GRAMOHIT a také SUPRAPHON SHOW, což bylo koncertní vystoupení spojené s předáváním zlatých, stříbrných a bronzových desek interpretům za prodej alb. Tento počín souvisel s podepsáním exkluzivních smluv se zpěváky a zpěvačkami v reakci Supraphonu na vstup nahrávací společnosti Panton na gramodeskový trh.

VYSÍLÁ STUDIO A, PÍSEŇ PRO RUDOLFA III.

Nejúspěšnějšími pořady se začleněním sledovaného formátu, koncipovanými na principu seriality, které současně znamenají vrcholnou formu spolupráce českých kulturních průmyslů v 60. letech, jsou dvacetidílný cyklus VYSÍLÁ STUDIO A z let 1963–1966 a osmidílný fikční seriál PÍSEŇ PRO RUDOLFA III. z let 1967–1968. Měsíčník VYSÍLÁ STUDIO A byl časopisem *Melodie* označen za „pořad nového typu“.⁷²⁾ S nápadem na cyklus, kde je jednoduché dějové pásmo propojené písničkovými novinkami z produkce TOČRu, přišel Darek Vostřel a Jaromír Vašta. Cílem bylo seznámit diváky atraktivní formou s produkcí tohoto tělesa, což bylo pokaždé explicitně zdůrazněno v titulcích i moderátorem pořadu Karlem Štědrým z Rokoka (obr. 17 a 18). Následující PÍSEŇ PRO RUDOLFA III. byla už narativním fikčním seriálem, pro nějž byly některé písničky dokonce psané na míru, aby lépe zapadly do děje. Hlavními postavami seriálu byli členové rodiny Vandasových, v čele s otcem Rudolfem (Darek Vostřel) a jeho dcerou Šárkou (Iva Janžurová). Otec Rudolf byl příliš zaměstnán praktickými věcmi a povoláním řezníka, naopak Šárka byla rozvernou teenagerkou s hlavou v oblacích, plná fantazírování, a právě sny a fantazie umožňovaly zakomponovat do seriálu písničky v podání populárních zpěváků (obr. 19–22).

69) Zápis z porady vedení obchodního úseku ze dne 30. srpna 1965. Archiv Supraphon, nezpracováno, k. 45.

70) Zápis z porady vedení 4. 7. 1967. Archiv Supraphon, nezpracováno, k. 47.

71) Zápis z porady vedení 12. 9. 1967. Archiv Supraphon, nezpracováno, k. 47.

72) nd, Vysílá studio A. *Melodie* 2, 1964, č. 3, s. 43.



Obr. 17



Obr. 18



Obr. 19



Obr. 20



Obr. 21



Obr. 22

Z hlediska synergie průmyslů jsou tyto dva seriály rovněž nejdůležitějšími příklady efektivního propojení průmyslů, a to na bázi spolupráce s prvky tzv. klientelismu. Totiž, produkce obou projektů byla zaštitěna třemi osobami ze zainteresovaných institucí: Darkem Vostřelem, ředitelem divadla Rokoka, Jaromírem Vaštou, režisérem ČST a rovněž blízkým spolupracovníkem Rokoka, Josefem Vobrubou, dirigentem rozhlasového TOČRu, současně hudebním dramaturgem Rokoka, posléze angažovaným i do Supraphonu v rámci nově vzniklých produkčních jednotek. V této souvislosti se mluví a píše o tzv. V-triu

(Vostřel–Vašta–Vobruba), které do nahrávání v rozhlasu a prezentaci v televizi prosazovalo především písňovou produkci a pěvecké tváře Rokoka, neboť všichni tři aktéři byli s tímto divadlem spojeni. Písničky z jevištního představení Vostřelova Rokoka nahrál Josef Vobruba s TOČRem a do televizní podoby je režíroval Jaromír Vašta. Tým kolem Darka Vostřela tak obsáhl pozice ve všech klíčových médiích potřebných k popularizaci svého repertoáru a pěvecko-hereckého souboru. Je faktem, že všichni tři „Věčkaři“ byli nápadití, ve svém oboru odborně i organizačně zdatní, zapálení pro věc, měli blízko k moderní taneční hudbě a písničce, dokázali spolupráci koordinovat, projekty prosazovat a realizovat. Pro každého z nich, i pro každou instituci, kterou zastupovali, pak z této efektivní kooperace pramenil nejen důležitý ekonomický profit, ale také prestiž. Divadla byla i v 60. letech tlačena do ekonomické soběstačnosti, a tak prezentace Rokokových zpěváků Václava Neckáře, Marty Kubišové, Heleny Vondráčkové, Waldemara Matusky a dalších v atraktivních pořadech na televizní obrazovce zajišťovala této divadelní scéně nabitý sál a samotným zpěvákům do té doby bezprecedentní status pop-hvězd. Kritice občas podléhal rozhlas, respektive Josef Vobruba za to, že v rámci spolupráce V-tria preferuje k nahrávání i do vysílání Vostřelovy chráněnce, a podobně se jednu dobu zdálo, že VYSÍLÁNÍ STUDIO A dominují titíž interpreti. Darek Vostřel dostával v rozhovorech dotazy směřující k úspěchům jeho svěřenců a na know-how, s jehož pomocí se mu daří transformovat talenty ve hvězdy. V jednom z dílů pořadu KAM DNES VEČER, MILÝ PANE? z roku 1968 se podle dochovaného scénáře Vostřel k tomuto tématu se zlehčujícím podtextem vyjádřil, když na položenou otázku: „[...] chtěl bych u vás v divadle zpívat. Jak se to dělá.“ odpověděl: „Jednoduše. Vezme se zpěvák, zavolá se panu Vobrubovi, ten přinese noty, lidem se to líbí a je to. Dnešní naši zpěváci začínali takhle.“⁷³⁾

Prvním krokem k budoucí spolupráci V-tria na vzniku uvedených pořadů a obecně prosazení se divadelních tvůrců v televizi byla už v roce 1960 schůzka se spisovateli a autory malých humoristických žánrů a satirických forem. Jak již bylo uvedeno, úkolem televize bylo tyto pořady připravovat a zkvalitňovat, neměla však pro to dostatek vhodných pracovníků. Schůzky 18. března 1960 se zúčastnili mimo jiných též zástupci Rokoka a Semaforu, přítomni byli dramaturgové televizní redakce HULIZA. Debatovalo se o problémech humoru a satiry v televizi, o realizačních možnostech i honorářových podmínkách. Dohodlo se, že všem zúčastněným se umožní seznámit se s tvorbou televizního scénáře, s přípravou televizních pořadů, že se budou uzavírat individuální smlouvy a že schůzky s autory se budou za účelem výměny zkušeností svolávat alespoň dvakrát v roce.⁷⁴⁾ Tento moment znamenal otevřené dveře pro vstup původně divadelníků do televize, potažmo televizní zábavy. Uvedení prvního dílu VYSÍLÁ STUDIO A v říjnu 1963 předcházela také dokument Hlavní úkoly Čs. rozhlasu v roce 1963, v němž se deklaruje snaha i potřeba „uskutečnit všechna dohodnutá opatření k rozvoji skutečné spolupráce s televizí tak, aby ve druhém pololetí byla důsledně uplatňována a projevovala se v programu“.⁷⁵⁾ Veškeré tyto

73) Kam dnes večer, milý pane? Osmá pozvánka na zábavu, kterou uvádí zasloužilá umělkyně Ljuba Hermanová a ve které navštívíme „Kladiadlo“ z Ústí nad Labem a divadélko Rokoko v Praze. Archiv hlavního města Prahy (AHMP), f. 1307 Divadlo Rokoko, k. 88.

74) Zpráva o schůzce se spisovateli a autory humor. žánrů. Spisový archiv ČT, f. Ve1, k. 88, inv. č. 708.

75) Programové besedy 1959–60. Hlavní úkoly Čs. rozhlasu v roce 1963. Archiv ČRo, nezpracováno, k. 72.

předcházející akty formovaly pracovní prostředí a možnosti spolupráce zúčastněných průmyslů do stavu, do něhož pak se svými nápady a náměty realizačně vstoupilo V-trio, tedy Vostřel, Vobruba, Vašta, a také již poučený a pružnější Supraphon s vylišovanými deskami, připravenými k prodeji už v den premiéry daného pořadu.

— — —

Televizní písnička nebyla jen pasivním produktem, nýbrž se stala i aktivním hybatelem procesů. V době, kdy si do společnosti pronikající malé hudební žánry s moderní taneční písní vynutily u Supraphonu přechod od dlouhodobého plánování k plánům krátkodobým, reagujícím na chování trhu a na vznik šlágrů, musela si i televize začít uvědomovat, že pouhé přenosy koncertních vystoupení se zpěváky toporně stojícími u mikrofonu představují dobovým požadavkům stačit. Šlo však o tvůrčí invence jednotlivých filmařů, kteří nakonec genezi formátu televizní písničky zapříčinili. Celý proces tak vzešel tzv. zdola, bez jakýchkoliv předem připravených a plánovaných produkčních záměrů. Podnět nedal Supraphon ani rozhlas, dokonce ani samotná televize. Ta reagovala až následně. Ve své době byla televize také jediným výrobcem a jediným distributorem televizních písniček, tudíž se na ni posléze začaly obracet jiné instituce reprezentující kulturní průmysly s návrhy na cílenou propagaci své činnosti a svých produktů s cílem dosažení nebo zvýšení zisku, společenského vlivu i prestiže.

Motivace a rysy této spolupráce v tehdejší vrcholné podobě demonstuje fungování tzv. V-tria, tedy Darek Vostřel — ředitel divadla Rokoko, scenárista, autor divadelních her i televizních námětů a scénářů, herec, moderátor, vyhledávač pěveckých talentů, dnešními slovy schopný manažer, dále Josef Vobruba — hudební skladatel, aranžér písní, dirigent Tanečního orchestru Československého rozhlasu a současně hudební dramaturg divadla Rokoko, posléze jeden z producentů Supraphonu, a za třetí Jaromír Vašta — televizní režisér a současně režisér divadla Rokoko. Tato trojice v sobě kumuluje všechny sledované kulturní průmysly a ukazuje, jaké zájmy tyto průmysly sledovaly. Divadla malých forem, která stála na počátku dění především díky své písničkové tvorbě, již bylo možné v televizi vizuálně ztvárňovat, si účastí v televizních hudebně zábavných písničkových pořadech zajišťovala plné hlediště během svých představení a snažila se tak řešit ekonomickou soběstačnost. Supraphon, který měl v rámci pokroku za cíl popularizovat gramofonovou desku jakožto médium, rád přejímal k vydávání zákazníky vyhledávané nahrávky moderních tanečních písniček, což současně přinášelo finance na jeho exkluzivní a prestižní, avšak ne tolik výdělečné edice s nahrávkami vážné hudby. Rozhlas díky založení svého hudebního tělesa Tanečního orchestru Československého rozhlasu a jeho rozštěpení na jazzovou sekci a sekci orientující se na produkci moderní taneční hudby produkoval svoje vlastní nahrávky pro vysílání a současně je poskytoval Supraphonu k vydávání na deskách. Úspěšnost nahrávek pak rozhlas násobil jejich prezentací coby novinek v hudebně písničkových televizních cyklech. Zájem televize byl mít dostatek původní písničkové tvorby k jejímu vizuálnímu ztvárnění, čímž se snažil vyhovět poptávce diváků, prahnoucích jak po zábavě, tak postupem času po možnosti vidět na obrazovce svoje oblíbené pop-hvězdy. Televize tímto uspokojováním diváckého zájmu sledovala jednak potřebu naplnit požadavky diváků na zasloužený oddech po celotýdenní práci a v konečném důsledku navyšování



Obr. 23 Fotografie zpěváků z Midem v Cannes 1968 © ČTK (foto), 2020

počtu televizních koncesionářů, tedy dovršení statusu masového média. Nic z toho by se však neudálo, nebýt postupného liberalizačního procesu československé společnosti v 60. letech.

V rámci synergie kulturních průmyslů – obrazně řečeno – vnesla televizní písnička do socialistického hospodářství prvky tržního prostředí a dala vzniknout marketingově a manažersky fungujícím ostrůvkům v limitech socialistického zřízení. V 60. letech tak lze nacházet počátky organizačních platform showbyznysu, známé z pozdějších let. Celý tento proces pak znamenal nebývalý rozvoj popkultury s projevy hvězdné slávy interpretů tanečních písní, kulminující v druhé polovině 60. let do statusu pop-hvězd. Zásahu na tom mělo výše uvedené V-trio, které svými pracovními postupy vyrábělo z talentů hvězdy. Zpěváci jako Karel Gott, Waldemar Matuška, Josef Laufer, Václav Neckář a zpěvačky Marta Kubišová, Helena Vondráčková, Yvonne Přenosilová se v roce 1968, v době své vrcholné slávy, zúčastnili mezinárodního veletrhu gramofonového průmyslu MIDEM v Cannes. Zaznamenali tam velký úspěch, přilákali pozornost zahraničních manažerů a producentů, a někteří z nich stáli na počátku rozjednaných zahraničních kariér. Nadšení a radost nejen z těchto úspěchů se otiskly do fotografie, jež v Cannes vznikla (obr. 23), a jež se až nápadně podobá téměř ikonické fotografii režisérů nové vlny s jejich optimisticky rozjívěnými tvářemi (obr. 24). Z kontextu obou těchto fotografií lze číst velký potenciál, který naše společnost a kultura v průběhu liberalizačních 60. let nabývala, avšak který se vlivem vstupu vojsk Varšavské smlouvy dne 21. srpna 1968 a následného období tzv. normalizace již nepodařilo kontinuálně rozvinout a zúročit. Nicméně na již položené základy struktur hudebního showbyznysu navázali noví hráči se svými pěveckými stálicemi



Obr. 24 Ikonická fotografie tvůrců čs. nové vlny © Tibor Borský

či novými potenciálně hvězdnými objevy. Tyto kolem sebe koncentrovali většinou šéfové a dirigenti orchestrů (například Ladislav Štáidl) nebo hudebníci a skladatelé (například Karel Svoboda), kteří byli dobrými obchodníky a manažery, zastávali vlivné pozice, a především obsáhli potřebné kontakty do nahrávacích společností a médií. V 80. letech se pak kromě činnosti tehdy upozaděných, a tudíž dnes širší veřejnosti prakticky neznámých hudebních manažerů jednotlivců utvářely tzv. stáje (například František Janeček, Petr Hannig), jejichž aktéři se v pop-music tak úspěšně prosadili skrze svoje manažersko-produčenské schopnosti zahrnující jak správné kontakty a osobní protřelost, tak především ideologickou nezávadnost a jednoduchou líbivost tvorby. Mnoho z nich se následně dokázalo transformovat i do poměrů po roce 1989 a svými hudebními produkty ovlivňují branži a mainstreamovou kulturní sféru dodnes.

Miroslava Papežová absolvovala magisterský program Teorie a dějiny filmu a audiovizuální kultury na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity. V současné době je interní doktorandkou oboru Filmová věda na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy. Zaujímá se především o historický výzkum v rámci dějin české kinematografie a audiovizuální kultury po roce 1945. Věnuje se hlavně formátu televizní písničky, historii televizního vysílání a zábavy, hudebním filmům a formátům, spolupráci kulturních průmyslů, popkultuře a výzkumu hvězd. Příležitostně publikuje v oborových periodikách. Aktuálně je hlavní řešitelkou studentského projektu „Ladislav Rychman – režisér mezi filmem, divadlem, hudbou a televizí“.

(Kontakt: mirkapapezova@seznam.cz).

Citovaná audiovizuální díla:

Album Supraphonu (Jiří Nesvadba, Ivo Paukert, 1962–1967), *Babiččina krabička* (Zdeněk Podskalský, 1963–1964), *Babičko, nauč mě charleston* (Milan Tichý, 1961), *Bejvávalo* (Zdeněk Podskalský, 1965–1968), *Čáry a kouzla* (Ján Roháč, Vladimír Svitáček, 1960), *Čas slunce a růží* (Jan Němec, 1968), *Dáme si do bytu* (Ladislav Rychman, 1958), *Dnes večer bez závady* (Ladislav Rychman, 1958), *Gramo von balet* (Evald Schorm, 1966), *Gramohit* (Ivo Paukert, 1967–1968), *Irene, jdi spát* (Evald Schorm, 1964), *Jezdím bez nehod* (Ján Roháč, Vladimír Svitáček, 1961), *Jó, třešně zrály* (Evald Schorm, 1964), *Kdo, s kým, o čem, pro koho* (Ivo Paukert, 1965–1967), *Kdyby tisíc klarinetů* (Ján Roháč, Vladimír Svitáček, 1964), *Mackie Messer* (Ladislav Rychman, 1960), *Malé kotě* (Ján Roháč, Vladimír Svitáček, 1961), *Marnivá sestřenice* (Ján Roháč, Vladimír Svitáček, 1961), *Náhrdelník melanholie* (Jan Němec, 1968), *Neony* (Ján Kadár, 1963), *Obnošená vesta* (Ladislav Rychman, 1961), *Píseň pro Rudolfa III.* (Jaromír Vašta, 1967–1968), *Písničky kolem nás* (komponovaný pořad — různé režie, od roku 1959), *Písničky na zítřka* (Ivo Paukert, 1960–1965), *Pramínek vlasů* (Ján Kadár, 1959), *Proudý lásku odnesou* (Jan Němec, 1969), *Sluníčko* (Jaromír Vašta, 1961), *Starci na chmelu* (Ladislav Rychman, 1964), *Supraphon show* (Jaromír Vašta, 1968–1969), *Ta naše písnička česká* (Zdeněk Podskalský, 1967), *Tisíc pohledů za kulisy* (Ladislav Rychman, 1960), *Vysílá studio A* (Jaromír Vašta, 1963–1966), *Zčervená* (Ján Roháč, Vladimír Svitáček, 1963), *Zdvořilý Woody* (Ján Roháč, Vladimír Svitáček, 1963), *Zhasněte lampiony* (Ján Roháč, Vladimír Svitáček, 1962), *Ztracená revue* (Zdeněk Podskalský, 1961), *Život je pes* (Ján Roháč, Vladimír Svitáček, 1963).

SUMMARY

Who, with Whom, about What, for Whom***The Genesis of the Television Song Format and Culture Industries Cooperation in Czechoslovakia in the 1960s*****Miroslava Papežová**

This study is a historical research work focused on the specific audiovisual format called television song, which was the music video forerunner made by Czechoslovak Television since 1958. The research is focused on the early years of working with this format until 1968/1970, which was the historical milestone representing the shutdown of the liberalization process in Czechoslovakia following the Soviet-led invasion on 21st August 1968. The aim of this work is to clarify the genesis of the television song format as a part of television entertainment which was the production field for filming this format. This study also proves how elastic the format of the television song was and how it contributed to more flexible and effective cooperation among culture industries. This work reveals a synergy of culture industries (theatre, television, film, radio broadcasting companies, recording companies) as well as the (non)specificity of their cooperation in the socialist state and its economy. The final ambition is to outline a new perspective on the audiovisual formats in the context of the 1960s, thus paving the way to a more structured view about the nature and peculiarities of audiovisual production during this period in Czechoslovakia.

klíčová slova: televize, televizní písnička, videoklip, kulturní průmysl, popkultura

key words: television, music video, culture industries, pop culture, television entertainment

Editorial

Themed section of this issue of *Illuminace* has its origin in the “Interface Symposium” held at the Czech National Film Archive in Prague on November 1, 2019. The symposium marked a special occasion, for it commemorated the 30th anniversary of this journal. We built upon the tradition established during the last major (25th) anniversary, which was celebrated by two lectures by David Bordwell, and brought notable film and media scholars to Prague. This time, we decided to organize a symposium around a topic that is both current and firmly established within our field of study, and that also unites theoretical and practical concerns. The notion of interface presented such a transversal theme that it allowed us to invite leading media theorists (Jay David Bolter, Miriam De Rosa, Daniel Strutt) as well as figures from the emerging “artistic research” scene (Chloé Galibert-Lainé, Kevin B. Lee, Metahaven).

In film and media studies, interface is generally understood as a structure that mediates encounters between two or more diverse realities, and that is increasingly responsible for our everyday contact with the outside world in the digital reality. In 1997, Lev Manovich described cinema as a “cultural interface”, a basic language that enables computer users to access and interact with digital images, sounds, and texts, and sparked a huge debate that more or less continues to this day. Whereas Manovich’s privileging of cinema over other prominent media of the 20th century or his necessarily reductive vision of cinematic language have been criticized over the years, his concept remains a useful tool for analyzing the emerging media forms, from computers through smartphones to virtual reality, which bring with themselves a promise of a new perception of the world yet are still entwined in older means of expression. The presentations delivered at the symposium focused on ways in which the early notions of interface can be actualized or transformed face to face with the current technological development on the one hand and the evolving means of cinematic expression on the other.

Of the six presentations delivered at the symposium, three were developed for publication, each concentrating on a very different aspect of what cinema as an interface is and can be.

The study by Miriam De Rosa can be seen as a contribution to the spatial turn in film studies. De Rosa focuses on the *Spatial City* installation by Milan-based Studio Azzurro, first presented at Expo 2010 in Shanghai, and through it deepens reflections on space-image as a specific viewing experience influenced by the environment. The environment of the *Spatial City*, De Rosa argues, works as a sensitive interface which actively interacts with visitors, their memories and impressions of the city, creating the experience of exchange.

In the second paper, Chloé Galibert-Lainé introduces the notion of “netnographic cinema”, an umbrella term that includes contemporary experimental films which document an online community by appropriating and re-editing media produced by members of that community, thereby resonating with the aims of traditional ethnographic cinema. By comparing two netnographic films made from the same online material — Penny Lane’s *The Pain of Others* (2018) and a desktop documentary that Galibert-Lainé produced in response to Lane’s film, entitled *Watching the Pain of Others* (2019) — the author articulates why such “netnographic” films can be understood as “cultural interfaces”, as defined by both Lev Manovich and Indigenous scholar Martin Nakata. On the one hand, she argues that Manovich’s theoretical framework offers an original way to approach the netnographic practice, allowing specifically for a problematization of its cultural implications. Symmetrically, she also shows that focusing on these films can enrich our perception of what “cultural interfaces” are and what they do — thus allowing for an expanded understanding of Manovich’s theory in light of postcolonial and indigenous studies.

The third article, written by Daniel Strutt, speculates on the cultural and subjective value of Virtual Reality content that focuses on spiritual, religious, or ‘mystical-type experiences’ (MTEs). Drawing issues of critical theology and media technology together with a consideration of the aesthetics of mystical or metaphysical experiences, the author asks what specific types of VR content might offer an enhanced interface to sensations that approximate mystical or transcendent experience. In reaching an understanding that even an “authentic” mystical experience is essentially virtual and technological, and accepting that all such mystical “interfaces” are best understood as practices of ontological self-reflection, this article finally asks what the usefulness is of this technical form (the VR head-mounted display) at this specific time of social and environmental crisis. Could VR in its increased immersivity, interactivity, and interfacial complexity potentially serve as a better medium for ontological reflexivity — as an enhanced “interface to the infinite” in the words of Laura U. Marks — or does it, by making space, objects, bodies, and information more material and operational, actually foreclose virtuality?

Besides these three original articles, this issue also includes an extensive interview with a keynote speaker, Jay David Bolter. The interview returns to the concept of remediation, which Bolter introduced in 1998 together with Richard Grusin, and tries to look at the changes related to digital culture through it. Through remediation, Bolter explains, for example, the experience of virtual reality — he recalls that references to VR as the “last medium” have repeatedly shown how important the context of other media is for under-

standing the meaning of a given medium. To understand the current saturation of everyday life with digital culture, which he presents in his latest book, *The Digital Plenitude*, Bolter goes back to the period after World War II. He sees this era as the beginning of the disintegration of cultural hierarchies and the birth of new (prod)user communities.

All of these encounters between cinema, interface, and digital reality strive to convey the idea that cinema as a form of vision, expression, and mediation still persists — whether reflected in the ever-emerging forms and techniques of mediation or transformed through specific artistic practices. We hope that this collection not only contributes to the international debate on cinematic and other interfaces permeating our reality but also sparks diverse creative solutions that could help us survive in this reality.

LČ – JA

Miriam De Rosa¹⁾ (Coventry University)

On Interfaces as Moving Image Configurations in Space

In the era of “film as an experience”,²⁾ a rich debate has been focussing on coming to terms with existing definitions and proposing new ones able to grapple with the moving image formations the so-called post-cinema has brought about. While the majority of the efforts have proposed a revision or a new reading of the categories that have traditionally characterised our way of thinking of film moving across the territory of ontological enquiry,³⁾ less frequent is the consideration of how the contemporary production and reception of moving images increasingly involves the employed *dispositifs*⁴⁾ and interfaces.

In what follows I wish to adopt the latter approach, with the aim of looking beyond medium specificity, which I find imposes constraining coordinates to the discussion. To

-
- 1) An early and complementing version of this text has been published as *Dwelling with Moving Images* in Dominique Chateau and José Moure (eds.), *Post-cinema* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2020). I wish to thank the anonymous reviewer for having suggested a number of stimulating points on my work.
 - 2) Janet Harbord, *Film Cultures* (London: Sage, 2002). Comp. Francesco Casetti, *The Lumière Galaxy: Seven Keywords for the Cinema to Come* (New York: Columbia University Press, 2015).
 - 3) Anne Friedberg, ‘The End of Cinema: Multimedia and Technological Change’, in Christine Gledhill, Linda Williams (eds.), *Reinventing Film Studies* (New York: Bloomsbury, 2000), pp. 438–452. Comp. Rosalind E. Krauss, ‘Reinventing the Medium’, *Critical Inquiry*, vol. 25, no. 2, (1999), pp. 289–305. Comp. Rosalind E. Krauss, *A Voyage on the North Sea. Art in the Age of the Post-medium Condition* (New York: Thames & Hudson, 1999). Comp. Paolo Cherchi Usai, *The Death of Cinema: History, Cultural Memory and the Digital Dark Age* (London: BFI, 2001). Comp. David N. Rodowick, *The Virtual Life of Film* (Cambridge MA: Harvard University Press, 2008). Comp. Francesco Casetti, ‘Filmic Experience’, *Screen*, vol. 50, no. 1, (2009), pp. 56–66. Comp. Francesco Casetti, ‘Back to the Motherland: the film theatre in the postmedia age’, *Screen*, vol. 52, no. 1 (2011), pp. 1–12. Comp. Jacques Aumont, *Que reste-t-il du cinéma?* (Paris: Vrin, 2012). Comp. André Gaudreault, Philippe Marion, *The End of Cinema? A Medium in Crisis in the Digital Age* (New York: Columbia University Press, 2015).
 - 4) I do not translate *dispositif* as apparatus as this would be reductive and would convey the idea of a more ‘stable formation’, traditional and recurrent in its composition and structure. I owe a similar use of the term to Raymond Bellour, *Between-the-images* (Zurich: JRP/Ringier, 2012).

do so, I look in particular at how the experience of moving images is articulated when it enters art spaces, observing how the setup serves as spatial interface facilitating and allowing for the unfolding of the exhibited works and their consumption.

Situating artistic moving images in relation to the spatial turn in film studies,⁵⁾ I am interested in the contamination between cinema and art with regards to spectatorship and in particular in the ways in which a more distinct horizon of operationality characterises the agency of spectators/visitors. Moving from a phenomenological perspective, the kind of moving image experience I look at is the one belonging to the subject, by which I mean a spectator/visitor living and performing an embodied experience, who is embedded in physical space. In this view, the contemporary experience of artistic moving images that I shall study does not simply raise the important issues revolving around the increasingly algorithmic creation, distribution, recycling, remix and reordering of cinema, but because it is situated it poses the question of dwelling, too. Considering space as a key element in the configuration of moving images, the observation of the location where these unfold, are exhibited, installed and consumed makes it even more apparent how they are woven into the networked texture of everyday life and practices. Differently put, the experience of moving images results from a complex set of elements where text and context contribute equally. The concept of the postdigital, in this instance, may perhaps help in coming to terms with this, as it refers precisely to the mix of content and the situation “containing” it.⁶⁾ In the frame of a postdigital world, then, moving images work as a fibre of our reality; they inhabit the same space we inhabit and allow us inhabiting it through the image.

Relationality reloaded: space, moving images and the postdigital

The increasing presence of moving images in gallery spaces is certainly not a new trend but, entering its second century, cinema is at the centre of a process of interaction, at times integration, and exchange with a system of image consumption that does not only influence its language but powerfully impacts on it as a medium.⁷⁾ Observing these dynamics from a slightly different point of view, art critic Nicolas Bourriaud coined the fortunate phrase “relational aesthetics” to describe precisely a kind of art that defines and constitutes itself in the act of opening outwards, and in particular towards the public. If in the case of the art Bourriaud has in mind, “the exchanges that take place between people [...] turn out to be as likely to act as the raw matter for an artistic work”⁸⁾ cinema in the age of the postdigital also opens up, namely to a variability of modes of production, distribution, reception, subsequent elaboration and recycling, as well as to a myriad of possible formats.

5) E.g. Maeve Connolly, *The Place of Artists Cinema: Space, Site and Screen* (Bristol: Intellect, 2009). Comp. John David Rhodes, Elena Gorfinkel (eds.), *Taking Place: Location and the Moving Image* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011).

6) Florian Cramer, ‘What is post-digital?’, 2013, *Post-digital-research*. Online: <<http://post-digital.projects.cavi.au.dk/?p=599>>, [accessed 20 April 2020]. Comp. David Berry, Michael Dieter (eds.), *Postdigital Aesthetics: Art, Computation and Design* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2015).

7) Elizabeth Cowie, ‘On Documentary Sounds and Images in the Gallery’, *Screen*, vol. 50, no. 1 (2009), pp. 124–134.

8) Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics* (Paris: Les Press du Réel, 2010), p. 37.

This reshuffles the relationship of moving images with other media, with themselves and their histories. Engaging in a reflection on this is then a way to rethink moving images in light of a relational system based on the interconnections among processes, discourses and disciplines, which proceeds by relation. This does not imply a focus on relation *per se*; in fact, it rather employs it structurally to describe the procedure that articulates the temporary formation of moving image configurations, in the awareness that while relation — we could equally say interfaces — is the means, the ultimate result of the process are these configurations.

The elements composing the moving image configurations I study, then, are not simply associated with one another relationally or aesthetically; instead they organically come to be part of the same assemblage, as temporary as it may be: they work together as an entity, as a specific *dispositif*, as essential parts of that very formation, located in that very space which is informed by their presence, as I'll explain further below. Each component contributes in its own way to that configuration that “lives and breathes” thanks to the mutual positions and contributions of the others, to which they connect in a structural, organic fashion.

Already in the 1960s and 1970s, but more systematically from the 1990s, “[f]ilm or filmic effects are so pervasive in the art world they have begun to reformat all kinds of other practices”.⁹⁾ With the benefit of living some 15 years after this statement was first shared, I would contend that the situation is now possibly more exacerbated: it is very rare *not* to encounter moving images in museums and art spaces, regardless of the content of the collection or the selection they exhibit. In fact, moving images do not enter art spaces only in the form of objects on display *per se*; on the contrary, they are employed according to various strategies that involve and insert them in the mechanics of galleries as *dispositifs*. We tend to forget or to take it for granted because this is by now an entirely naturalised practice, as totally naturalised and familiar as are the interfaces that make them accessible, but it is worth reminding how moving images in art spaces are not limited to the presence of artists' films or video installation projects. On a more procedural, technical, and subtler level, screens and displays are used as digital signage tools that require the public to watch them. Whilst this is certainly not comparable to the experience of watching a film or a video art work installed in the gallery, such experience demands nonetheless a specific set of actions and establishes an equally specific set of expectations from the viewer. What happens in these instances is that a “screen-sphere”¹⁰⁾ emerges in the art space implying a number of practices and establishing an economy of the attention that borrows from the etiquette and the mechanisms characterising cinematic experience.

Looking more closely, what happens to the space where these dynamics unfold is that the introduction of screens and moving image-based tools in the museum builds a sort of bubble that *gathers* the subjects around them and determines — albeit with a fairly wide range of possibilities — their attitudes and behaviours within the art space. Such bubble,

9) Hal Foster, Malcolm Turvey, Chrissie Iles, George Baker, Matthew Buckingham, Anthony McCall, ‘The Projected Image in Contemporary Art’, *October*, no. 104 (Spring 2003), p. 93.

10) Vivian Sobchack, ‘From Screen-Scape to Screen-Sphere: A Meditation in Medias Res’, in Dominique Chateau and José Moure (eds.), *Screens: From Materiality to Spectatorship — A Historical and Theoretical Reassessment* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2016), pp. 157–175.

such screen-sphere, might give the idea of a process informed after a centripetal force; however, this is not simply an inward-looking event that solely acts upon the interior of the museum. On the contrary, the same screening situation eliciting and favouring a viewing experience that is typical of cinema occurs when the museum space itself is remediat-ed into a viewing surface which displays the pieces outwards. This allows for an outward-facing distribution and consumption of the art that is otherwise only accessible once overcoming the institutional and economical barriers that generally regulate the access to it.

The examples in this instance are countless, but works such as Doug Aitken's *Sleepwalkers*, commissioned by the MoMA in 2007 for its central Manhattan venue, are a case in point. Comprised of 5 video pieces, the artwork has been installed taking advantage of the external walls of the museum building, both those facing the Sculpture Garden and those actually facing outwards. This seemed to respond to a logic of extension and opening, whereby the moving image literally “made room for itself”, discarding the binary interior/exterior, and re-designing the balance between the two, as well as the relationship between the private/institutional and the public spheres. As in a sort of reverse configuration, the gallery walls become a double-sided surface for art — meaning by that Aitken's gallery film. They articulate a trajectory and provide an architecture to the public's visit at the museum if taken in their internal side. Contextually, however, the same walls work as outdoor screens too, making the artworks public¹¹⁾ with no requirement to buy any tickets



Fig. 1: Doug Aitken, *Sleepwalkers* (2007). Photo moma.org

11) Due to space constraints, I cannot delve here into a close analysis of *Sleepwalkers*; further details and visuals can however be found online. Please refer to the installation website: <<https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2007/aitken/>>, [accessed 20 April 2020].

to watch the films, no indications of where to stand, sit or stop to have the best view of the screens, nor of the duration, temporal development, beginning or end point of the screening.¹²⁾ All in all, these aspects contribute to metaphorically (but also very practically) show how the spread of moving images outside the classic cinematic precincts works, what role the spatial element plays, what challenges it poses and what are the reactions of the public.

The generative possibility of place

As I have briefly mentioned, the reading of such processes that I would like to argue for is one considering first and foremost space and the position of the entities situated therein alongside the moving image. In this view, the subjects, as much as the moving image itself, have a power to practice and activate the space they are in. In the framework I am sketching, I propose to define this action on space as design. Such function is followed by a second action that puts into practice the concept offered by the overall design, whereby the space undergoes a disposition, that is, a re-articulation that functionally facilitates the design by establishing the conditions for it to move from a status of potentiality to one of reality. When applied to screen media *dispositifs* as those in our galleries, as well as the setup and the interfaces used, work precisely in making this shift possible, that is, to link and connect, to turn the reality of a space into the generative possibility of a place. It is in fact worth specifying how these processes impact on the definition of the environment where they unfold. I have thus far used the term space to mean the spatial extension where the subject, the moving image and any other entity is located. To be more specific, however, I would suggest to differentiate the environment taken in its neutral character and the practiced, lived environment once this is informed by the entities it contains, as is it rather incontestable that when an entity enters a certain environment this is marked by its presence. In line with phenomenology and more specifically with Martin Heidegger's philosophy of space,¹³⁾ I term the neutral environment *space* and the marked environment *place*. The main difference between the two concepts is that while space is pure extension,

12) A rich literature addresses the characteristics of gallery films and their pattern of consumption. In the impossibility to provide a full overview on this, please see the key contributions in this area, such as Catherine Fowler, 'Room for experiment: gallery films and vertical time from Maya Deren to Eija Liisa Ahtila', *Screen*, vol. 45, no. 4 (2004), pp. 324–343; Catherine Fowler, 'Remembering cinema elsewhere: introspections and circumspection in the gallery films', *Cinema Journal*, vol. 2, no. 51 (2011), pp. 26–45; Tanya Leighton (ed.), *Art and Moving Image: A Critical Reader* (London: Tate/Afterall, 2008); Connolly, *The Place of Artists Cinema: Space, Site and Screen*; Andrew Uroskie, *Between the Black Box and the White Cube: Expanded Cinema and Postwar Art* (Chicago and London: University of Chicago Press, 2014); François Bovier, Adeena Mey (eds), *Exhibiting the Moving Image: History Revisited* (Zurich: JRP Ringier, 2015).

13) Martin Heidegger, 'Art and Space', (or. 1969) reprinted in *Man and World*, vol. 6, no. 1 (1973), pp. 3–8. Comp. Martin Heidegger, '... Poetically Man Dwells...', in *Poetry, Language, Thought* (New York: Harper and Row, 1971), pp. 221–239. Comp. Martin Heidegger, 'Building, Dwelling, Thinking', in *Basic Writings* (New York: Harper Collins, 1993), pp. 343–363. In "Art and Space" (or. 1969, 1973) the philosopher is less preoccupied in distinguishing space and place but addresses the interplay of art and space and mentions the concept of gathering (*versammeln*) as I have alluded to earlier while discussing the introduction of screens and moving image-based tools in the museum space.

place is a space marked by the presence of an entity and its action, that is, by the design it informs around itself and the disposition it elicits. If place is the specific space of an entity, then, the space where I live is “my place”; the space where I go see art pieces is a museum, the place of art; the space where I watch a film is the place of cinema, and so forth.

However, this categorisation may be a little rigid for our postdigital, fast-paced, multi-tasking, hyper-flexible way of life. This is why I posit that a strictly ontological reading of the processes I am discussing is, in my view, not the most suitable: doing so exposes to the risk of employing categories and concepts that, as familiar as they may be, do not reflect the objects they are supposed to attend to. Shifting the attention from ontology to phenomenology is the option I propose to take on, in that it allows for a better consideration of the spatial element, making easier at the same time a truly interdisciplinary approach.

The framework I am borrowing from Heidegger to do so focusses on the conditions of not simply *being* but of *being-there*, that is, on a spatially-mindful horizon of existence which is articulated in direct response to space and time. Whilst this aspect is not made explicit as such in the philosopher's essays on spatiality, I suggest it would indeed be of particular relevance for the development of the debate informing current film studies. This would not only take up the challenge of the spatial turn investing them, developing it further, but it would also put film studies in relation with other areas of the humanities so as to practice the interdisciplinarity I just advocated for above. As a matter of fact, I find this would be a good way for the academic discourse to mirror reality: our contemporary moving-image forms mix up and mingle with other media configurations, consequently anticipating to grasp them adopting film studies' tools only is simply insufficient to offer an overview of how they work as they weave in our culture and organically coalesce into its forms. Being an integral part of this, interfaces appear increasingly naturalised, enveloping, and spatial, to the extent that it is more productive to think of them as thresholds and processes rather than simply as objects.¹⁴⁾ As such, they contribute to blur the distinction between the actual content and the format this is shaped into to be eventually experienced, in line with a framework of hybridity and fluidity. The most common narrative is to explain a similar frame in terms of “crisis”, as the content, the format and the technology apt to deliver it tend to overlap questioning their status — the sign of a “medium in crisis”¹⁵⁾. Regardless of whether one agrees or not with this explanation, looking beyond the classic borders of the discipline taking the risk of a non-ontological-oriented and medium-specific view becomes in my view an important move to mirror the historic moment we live in. This is an historic and cultural moment whereby “crisis” seems to be the keyword to interpret many phenomena — a quick online search of the term shows this quite clearly, as it offers no less than approx. about 929,000,000 results in 0.55 seconds.¹⁶⁾ In such moment, for example, “post-cinema” may easily be seen as an expression of the crisis of cinema, and the postdigital is most often (and very superficially) reduced to something occurring chronologically after the digital. Whilst situating the object of our inquiry in

14) Alexander Galloway, *The Interface Effect* (Cambridge and Malden: Polity, 2012). Comp. Sarah Kember, Joanna Zylińska, *Life after New Media* (Cambridge MA: MIT Press, 2012).

15) Please refer to the sources I listed in the opening of this text for a bibliography regarding postcinema and the debate around the presumed end/death — read, crisis — of cinema.

16) Google, [accessed 20 April 2020].

a broader space may not be the solution for “the crisis”, perhaps it is at least a way to realistically capture the situation. Conceptually, observing this climate and narrative of crisis is rather significant: interpreting the ways in which it influences the ways moving images work, are thought of, is to me a great opportunity to understand if and how what we study is interconnected with other entities, how it responds to this proximity, and to the generalised regime of ongoingness that makes contemporary media increasingly fluid.¹⁷⁾ If, as Galloway has argued, “the universe is no longer divided up into objects so much as nexus-es of relation, forever ebbing and flowing in and out of equilibrium”,¹⁸⁾ then I would suggest that diving into this flow would well enable us to better grasp in what way moving-image configurations unfold in space, how they morph alongside their surroundings and articulate with them into the actual configuration which they bring into existence, contaminating or mutually strengthening their identity.

Coming back to Heidegger’s system of thought, the main shift describing the passage from space to place is that by *gathering* (*versammeln*) the pure spatial extension around the entity entering it and making it suitable for its needs, making it — so to say — its “home”; in this way the entity inhabits the environment it is contained in. In other words, once space is entered, practiced by an entity, designed and disposed around it, place is founded and dwelling is possible. When articulating his framework, Heidegger had mostly in mind man as the entity activating space and turning it into place, but he develops the argument in reference to sculpture, too.¹⁹⁾ In this vein, I believe the process well suits the mechanism in a broader fashion, which is why I suggest applying it, as I already anticipated, to any entity entering a certain space. In the conviction that, if anything, any entity has in itself a certain potential for action and that this is mirrored in the area around it, I am to apply this scheme to moving images. Better yet, design, disposition and dwelling are the three key processes that I argue can be applied to moving images as they enter art spaces.²⁰⁾ In this view, I shall contend an experience of moving images that gives equal importance to text and context, and allows for a new sense of inhabitation of space, on the basis of a temporarily contamination and integration between image and space itself.

17) Janine Marchessault, Susan Lord (eds.), *Fluid Screens, Expanded Cinema* (Toronto, Buffalo and London: University of Toronto Press, 2007). Comp. Laura U. Marks, ‘Immersed in the Single Channel: Experimental Media from Theater to Gallery’, *Millennium Film Journal*, no. 55 (2012), pp. 14–23. Comp. Jihoon Kim, *Between Film, Video, and the Digital: Hybrid Moving Images in the Post-Media Age* (New York and London: Bloomsbury, 2016). Comp. Miriam De Rosa, Vinzenz Hediger, ‘Post-what? Post-when? A conversation on the ‘Posts-’ of Post-media and Post-cinema’, *Cinéma et Cie. International Film Studies Journal*, vol. XVI, no. 26/27 (2017), pp. 9–20.

18) Alexander Galloway, *Laruelle: Against the Digital* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2014), p. 39.

19) Heidegger, ‘Art and Space’.

20) This does not apply to art spaces only. In *Cinema e Postmedia: I territori del filmico nel contemporaneo* (Milan: postmedia books, 2013), I offered a wider overview of other possible real-life situations where the moving image triggers a number of mechanisms impacting on the spaces it enters so as to activate the processes I discuss here. Unlike in that early writing, as it is clear by now, this article proposes a non-ontological perspective.

The spatialisation of moving images

Let's move back to the heart of Manhattan in light of this: what occurs on 5th Avenue when Aitken's *Sleepwalkers* opened is that a street, with its own characteristics and destination of use, ceases to be only a space of transit, of motion, a way of connecting point A to point B or the back side of a major cultural institution, and it turns into a place of viewing modelled after the presence, action and experience of moving images. A viewing situation, as transitory as it may be, is created, the design of a screen-sphere is set, and the elements articulating the situation are disposed so that this very design can be created and its ultimate function activated. Albeit only for the temporary duration of the screening, the viewer can dwell within this situation where moving images become part of the texture of the environment s-/he lives in, practices and inhabits.



Fig. 2: Richard Mosse, *Incoming*, Barbican Centre, London (2017). Author's personal archive

Of course, the variability of the setting mirrors, in turn, a high degree of variability of the situation resulting from the processes of design, disposition and dwelling. Offering a taxonomy of situations exceeds the purposes of this reflection, but for the sake of exemplifying, the variability of moving-image configurations may well range from immersive, large-scale works such as Richard Mosse's *Incoming* (2017) to interactive projects such as the audio-visual performance and digital environments by Refik Anadol (2008 onwards), or, again, to the architectural quality of works that re-articulate the gallery space as in Stan Van der Beek's classic *Movie Mural* (1968) refashioned for the 55th Venice Biennale in



Fig. 3: Refik Anadol, *Bosphorus*, Pilevneli Gallery, Istanbul (2018). Photo refikanadol.com

2013, or maybe play with the same re-articulation of the gallery/movie theatre nexus literally bringing the black box in the white cube as, notably, in Janet Cardiff and George Bures-Miller's *Paradise Institute* (2001). In all these as well as in other cases, a re-writing of art spaces is put into action in light of/by the presence of the moving image, allowing for an experience that is different from the classic film viewing as much as it is different from the traditional museum visit. In fact, cinema and art exchange visual and aural materials, languages, codes and formats mixing and borrowing from each other to create new configurations. As Janet Harbord has observed in her study of contemporary film cultures,

the relationship of form and content, of mimesis and abstraction, becomes reconfigured through the different contexts of exhibition. What emerges is a binary of a different order: on the one hand a desire to maintain the purity of the singular object of the film text, and on the other, the dissolution of the film into a range of ancillary products in a context of consumption. Or, more simply, film as a discrete object or film as an experience.²¹⁾

Some 15 years after Harbord, it is enough to observe our contemporary artistic moving images to discard a binary model (the film *or* the constellation of products emerging around it; the object *or* the experience it enables) in favour of a much more complex, multifaceted, fluid one. However, well in line with the idea effectively proposed by Harbord that the moving image as a component of a temporary configuration entering a(-n art) space can be also understood in terms of experience, I shall also posit that when this happens a *spatialisation* of moving images is favoured. As a fibre of an organic whole, moving

21) Harbord, *Film Cultures*, pp. 44–45.

images weave into the environment, becoming part of its texture, a component of that place, of that screen-sphere I have already introduced. They make room for themselves, activating an audio-visual regime which impacts onto the behaviour of the subject — not just a gallery visitor any longer but a spectator, too — onto her/his mode of navigation of the space s-/he is in, and the way s-/he will consume the art objects s-/he is going to encounter therein. As a matter of fact, by way of the design, disposition and dwelling processes I have discussed, both the configuration of the space and the creation of a place, as well as the approach of the subjects towards them, are profoundly altered. What does this mean in relation to art spaces? How do their setup, organisation, pattern of use, and functions change when they are entered by the moving image? How do they relate to the concept of spatial interface? What kind of experience do they favour? Is it an artistic experience, a filmic experience, neither or both altogether?

The disposition of the elements featured in art spaces, both structurally and in terms of setup, define the environment *formally* and *functionally*, that is to say the regime of (audio-)vision offered to the visitors/spectators and its practicability. The possibility of action, operability and practicability of space is enhanced by the coming together of moving images, (art) space and the subject.

A modulation of the light conditions, for example, which has historically determined the difference between black box and white cube undergoes a sort of short circuit as the two are contained one in the other, paired side by side within the same context, or, again, mixed, their boundaries blurred. Alongside with this, and as a consequence, the focus of the attention and the ability of the image to hook the subject's eyes are played out differently than in the movie theatre, having to open up the classic viewing scheme to a not necessarily frontal, not necessarily single-channel viewing situation conceived for a not necessarily static viewer. The distance that characterised the position between the spectator and the screen in the theatrical setting, albeit imposed, is altered as the classic apparatus is basically invested by a certain flexibility that reassembles its components in various different ways. These, in turn, imply a variable unveiling, closeness, and interaction with the *dispositif* itself. As a result, the psycho-motor stasis typical of the contemplation mode and the inquisitive attitude of the moving and interactive visitor are combined differently from time to time. A negotiation between the instances of cinema and those of art enabled by the design and disposition of the space turn the latter into a place for viewing and support the spectator/visitor in her/his experience of the space, which will be practiced according to the design that the moving image has traced for her/him therein. In so doing, the trajectories crossing this space contribute to a dwelling experience that is offered by the moving image and that, in effect, re-organises the space itself as a new, hybrid, reconfigured place bringing together cinema and art seamlessly.

Experiencing interfaces: the space-image

The configuration that results from the encounter and reciprocal action of subject + moving images + space is a spatial interface that assesses the sense of *being there* of the subject, her/his sense of inhabiting the space alongside and through the image. I term this config-

uration *space-image* to stress the mutual interconnections and exchange among the elements involved. By way of the processes of design, disposition and dwelling, moving images are woven into the networked texture of the practices regulating the space they are in, and make it practicable to the visitor/spectator. The negotiation between the elements at stake takes place in an organic fashion, in a dynamic system that, similarly to how Yuk Hui²²⁾ defines digital objects, conditions human experience and existence: the encounter between black box and white cube does not produce a third, possibly grey, area but rather makes possible a space-image, that is, a configuration of experience which brings together space, image and subject, predicates their phenomenological co-presence, and is based on their mutual, temporary influences on each other.²³⁾

A good example that illustrates the mechanisms of such dynamic system and shows the intertwined nature of its components is the work by Milan-based collective Studio Azzurro. In particular, their *sensitive environments* represent a case in point when it comes to how the space-image in an artistic context looks like. The group has produced several projects based on a specific attention to space combined with an interest and exploration of interactive digital technologies, joining a large number of artists and filmmakers who have been producing works attending to the equal relevance of the textual and contextual components of their pieces. One project in particular, *Sensitive City* (SC thereon), lends itself well in this instance, as it speaks both from a structural and a thematic perspective to



Fig. 4: Studio Azzurro, *Sensitive City* (2010). Installation rendering courtesy Studio Azzurro

22) Yuk Hui, *On the existence of digital objects* (Minneapolis: Minnesota University Press, 2016).

23) More details on the philosophy of space informing the space-image are detailed in Miriam De Rosa, *Cinema e postmedia: I territori del filmico nel contemporaneo* (Milan: postmedia books, 2013), where I first introduced the term. The reader will excuse me if I am citing my own work here, but in the impossibility of reconstructing the whole argumentation developed there, I refer to this text insofar as it constitutes the basis for the ideas that I try to explore in this article. Without restating too much, then, it is worth emphasising that — as the coupling of the words *space* and *image* suggests — my vocabulary is indebted to Gilles Deleuze's thought in his tomes *Cinema 1: The Movement-Image* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986) and *Cinema 2: The Time-Image* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989). Interesting to note is also the use of the same term I propose eventually offered in Antoine Gaudin, *L'espace cinématographique. Esthétique et dramaturgie* (Paris: Armand Colin, 2015), albeit in a slightly different sense.

the dynamics of design, disposition and dwelling that I described. In other words, the actual exhibition space where the installation is set up on the one hand, and the narrative it develops on the other, both revolve around and favour a critical reflection on spatiality and spatialisation.

Centred on a novel interpretation of Thomas Moore's *Utopia*, SC also promotes the values of ideal communal living in space and with others. Instead of a centralised model planned by a visionary creator, however, it brings together in a unique narrative the portrait of a series of mid-size Italian cities, as they are experienced by their inhabitants. This is why the curators have defined SC as a "counter-utopian city"²⁴) rather than a proper utopia. Embracing the perspective of people living in Matera, Chioggia, Trieste, Siracusa, Spoleto and Lucca, allows the collective to enter into the depth of their features, histories, memories, to connect specific spots of the narrated places that are eventually filmed, photographed and mapped by the artists. The result is an exquisitely subjective geography of the places, a depiction of a number of areas precisely as *places*, in the Heideggerian sense of the term. To convey these aspects, the installation offers an urban texture that is not structured *a priori* but instead takes shape and unfolds on the basis of the inhabitants' personal knowledge of the cities, by embedding in the representation their stories, affection for the corners of the cities they talk about, their drawings or sketches of their place of the heart or childhood fond memories. Such a dense symbolical dimension speaks well to the kind of experience contemporary artistic moving images have to offer in a postdigital age, insofar as the freshness and live character of oral history, the transitory nature of mnemonic processes as well as the placemaking and dwelling dynamics deriving from them well respond to the idea of space-image as a fluctuating, morphing configuration of experience. How to make this possible? How to create a storytelling-based exercise without a pre-determined script which would conversely crystallise the sense of ongoingness featuring the project?

These needs have been translated into a specific format, the sensitive environment, and thus into a specific choice in terms of the employed technology. Thanks to a system of sensors and large-scale touch screens, Studio Azzurro has redesigned the exhibition space disposing a set of complex devices which ensured a spatialisation of moving images across the space. In this way they reconstruct the cities selected for the installation and promote a connection between the experience of their inhabitants and the sense of dwelling of the visitors, both sharing and having a placemaking experience.

From the reality of space into the generative possibility of place — sensitive environments

First presented at the World Expo 2010 in Shanghai, the installation was organised in three main areas that offer an increasingly interactive experience to the visitor: closer to the entrance is the photographic documentation of the cities explored in the project; next to these and moving more towards the bottom section of the pavilion are the portraits of

24) Paolo Rosa, 'Sensitive City', in Studio Azzurro, *Sensitive City* (Milan: Scalpendi, 2010), p. 18.

the inhabitants of the cities who contributed to the project — space and subject, paired as essential ingredients of a dwelling recipe. Moving images soon join space and subject in the third section of the project, leading to the creation of a space-image. This last section is the bigger and core component of the project, and is located diagonally across the entire space. Projected on a long screen crossing the pavilion, moving images bring together the city and the people that the visitors had the opportunity to meet in the previous two areas of the installation. Not simple still faces anymore, the inhabitants of the sensitive cities are now presented in their full body presence thanks to a life-size projection.

They walk along the screen almost mingling with the visitors walking around the pavilion. Their movements and orientation are obviously limited by the shape of the screen they appear on, and yet their presence is there, in the same space shared by the visitors, awaiting random encounters among them to happen. The Italian collective has imagined everyday life encounters among the visitors and the inhabitants to take place in the gallery space: the screen works as a proper tactile interactive surface programmed with a touch-based mechanism, so that if the inhabitants are touched by the visitors, the former stop their march and start talking to them about their city, their experience of the place, their memories or stories. In the artists' words:

[the filmed subjects are] projected and triggered by interactive technological devices so that they become nodes of a reticular network and the core of our narrative structure. Each "story carrier" can be consulted, as he walks along, only if the visitor halts him or her with their hand. In which case they will turn towards them and begin their narration,



Fig. 5: Studio Azzurro, *Sensitive City* (2010). Courtesy Studio Azzurro

which will last for as long as the hand will remain in contact with the projection surface. What we are suggesting is a very common relational gesture, the same we perform when we wish to stop someone in the streets to ask for directions. A simple gesture, yet endowed with a strong communicative symbolism which in this instance, in order to be complete, must persist to ensure that our virtual exchange is not cut short.²⁵⁾

The surface of the image does not only provide a space to make a story visible and watchable, as any screen would classically do, but becomes a “sensitive interface” activating and maintaining alive the connection between the narrative and the public. The co-presence of the image and the subject in space, their *being there*, is indeed independent one from the other, but their encounter, the process of their gathering, is what constitutes the core of the project. This allows for a humanist reading: the fact that the installation is activated only when characters and public actually come together suggests that not only they are there, but they are there for each other. They exist in the ongoingness of their image, and in turn their image breathes their presence out.

Listening to the stories couched in the sound of footsteps, in the instability of water, in the balance of wind, the surprise provided by darkness or the sudden appearance of light, means introducing one to think of a city in terms of the stories that are woven through it, the invisible shapes that permeate it, the emotional layers of which is made [...] the quality of the relationships that are born out of it.²⁶⁾

SC takes its cues from a relational map able to connect heterogeneous elements and focusses on the potentiality of a collective unfolding process. The result is a multi-centric city whose exterior aspect moves and evolves as those inhabiting (the interviewed people) and crossing it (the viewers) practice its space. Metaphorically corresponding to the installation space, the narrated city is constituted by the images transitorily substantiating its views, spots, streets and anecdotes throughout the exhibition space. This is why I find this installation perfectly exemplifies the concept of spatialisation I presented above. And that is not all: captured by the moving image and thus translated into a graspable, perceptible material, narrative and relationships become the fibres of the sensitive city’s texture. Located in a three-dimensional space such texture spatialises the dwelling experience of the story-carriers with the aim of eliciting a similar one in the viewers. This is precisely the main feature of Studio Azzurro’s video-environments: SC offers the depiction of a city that literally explodes in the pavilion and fills it. The moving image makes room for itself across the exhibition space turning it into a place for viewing and dwelling, it works in other words as an organic material facilitating an interface, interaction and appropriation of the space so as to allow a dynamic configuration to come to the surface²⁷⁾.

25) Rosa, ‘Sensitive City’, p. 22.

26) Ibid.

27) I use the term configuration to convey the sense of a form taking shape taken in its own becoming and alluding to the possibility of morphing into a different shape over time. Such emphasis is posed in order to distinguish the term from the conceptually close notion of constellation, which I adopt once in this text in the way Juliane Rebentisch does in her illuminating text *Aesthetics of Installation Art* (Berlin: Sternberg Press, 2012), rather than in the Benjaminian sense discussed by Paula Schwebel [‘Constellation and Expression in

Encounter, Touch, Interface

The concepts of encounter, touch and interface play a key role in SC. Specifically, it is thanks to the latter that an opportunity to explicate their agency is given to the visitors — an agency which is an integral part of the symbolic value imbued in the installation, as it puts forth the principle of the encounter; an agency which is also very practically planned by the artists, as the encounter it promotes is technically possible via the touch, which is written in the project as an essential solution of the design experience. Subverting the golden rule of museum/cinema going, the public is requested to touch the moving image. The interface selected by Studio Azzurro requires the public to practice and participate, and hints to the materiality of a gesture — touching the screen — that alludes to an interactive quality which relies on a potentiality eventually becoming a real experience of exchange. Through such a gesture, fiction and reality come together, and along the surface of the interface virtual and bodily qualities meet, allowing the image to find its consistency anew. If, borrowing from Bourriaud, “any artwork might [...] be defined as a relational object, like the geometric place of a negotiation with countless correspondents and recipients”,²⁸⁾ then SC pushes this assumption further, employing the relation to facilitate a process of encounter. That’s what interfaces are: medium-based methods of encounters. Offering to the public a city which is primarily a place of negotiation on both the diegetic and the extra-diegetic level, SC exemplifies and celebrates the very idea of encounter, mixing the inputs of subjects, space and image altogether.

In this view, the embedment of the subject within a texture of images dispersed throughout the space produces and enhances the sense of immersion, which represents the main formal characteristic of Studio Azzurro’s sensitive environments. On a functional level, this translates in the ability of the installation of enveloping the visitors and implicate them in a visual and tactile relationship with the moving image. SC offers emotional interstices and prehensile possibilities which overcome the spatial constraints of the representation appearing on a standard frontal screen, activating instead a placemaking process which reconstructs the selected cities through the words, images, drawings and notes created by the inhabitants. These elements are the real interfaces. They work as bridges connecting memories and stories to the present experience of the visitors, their desires to know more about what they see, their curiosity for some faraway places and some foreign faces that are now “spending their time” with them to explain about their places and sharing a space that becomes common ground. Additionally, the immersion and co-presence typical of the sensitive environments such as SC favour a situation where the image does

Leibniz and Benjamin’, in Nassima Sahraoui, Caroline Sauter (eds.), *Thinking in Constellations: Walter Benjamin in the Humanities* (Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars, 2018), pp. 51–82] and Tom Vandeputte [‘Constellation and Configuration: Language and Reading in the “Epistemo-Critical Prologue”’, in Sahraoui, Sauter (eds.), *Thinking in Constellations: Walter Benjamin in the Humanities*, pp. 83–103]. I have discussed this by offering a reading of configurations as something fluid whereby moving images fluctuate from a state or shape to another in a dialogue with Vinzenz Hediger published in *Cinéma et Cie.* (see De Rosa, Hediger, ‘Post-what? Post-when? A conversation on the ‘Posts-’ of Post-media and Post-cinema’). On surface, please see at least Giuliana Bruno, *Surface: Matters of Aesthetics, Materiality, and Media* (Chicago: University of Chicago Press, 2014).

28) Bourriaud, *Relational Aesthetics*, p. 26.

not address to the subject with a direct interpellation, rather it cannot literally be activated without her/his participation. A mutual and constant exchange, epitomised by the touch that the hand of the visitor is invited to perform, shows how the employed interface implies a synesthetic process: one has to touch in order to see. At a time of widespread touchscreens, the fingers of the public in contact with the skin of the moving image²⁹⁾ create the body of the sensitive city. Differently from the classic scheme typical of the museum, for example a collection to look at, the installation allows for a radically diverse experience, where the moving images work as a relational platform, an interface designed to create a room for dialogue, exchange, encounter.

If the artistic space-image describes the shapes experience can take in a place of art, here the engagement of the subject sits precisely in her/his active role in causing or being part of the event that generates the experience itself. In SC, the key process is the activation of the system that shows the city as it is taking shape. The installation space is therefore ever-changing, an ongoing assemblage of signs and images that emerge and dissolve. In order to collect these elements and organise them, the public is expected to literally go through them and create a conjunction with them which exceeds the haptic regime and requires an explicitly tactile contact. Conceptually, then, it is only by way of a complete superimposition of the physical gallery space and the symbolic fictional space that an appropriation of the narrated place is possible. Such appropriation and inhabitation of the museum space, as if it were the city space, enables a construction of place: the visitors touch the screen and see the urban environment coming to existence; they listen to the narrative about it and are involved, invited, implicated into it. In this sense, the itineraries and the images describing the city contribute to both the representation of the real Italian cities they refer to and to construct the texture of the counter-utopic, unique, sensitive city that serves as organic material constituting the space-image. Analysing this correspondence closer, it is possible to see a process of deixis: the exploration of the cities narrated by the inhabitants is continued by the visitors in the exhibition space, a connection between represented and practiced dimensions, between fictional and physical space occurs and it is here that dwelling becomes a shared horizon of experience.

Processes like the one we encounter in SC are, as Alison Butler has efficaciously argued, the effect of a “deictic turn”.³⁰⁾ By way of conclusion, I shall posit this is to be considered in relation to the spatial turn in film studies which served as a methodological premise of my analysis. Exemplifying the characteristics of a hybrid, fluid, postdigital culture, in the experience elicited by SC, the text can be fragmented and vary; the context does not simply work as a container but substantially contributes to the content of the piece as much as the moving images do. The interface is not to be understood simply as an object that connects two dimensions — typically the screen seen as a window — but rather as a flowing concept, a process that contributes in its own right to the mediation, becoming a structural part of the work that does not merely coincide with a component of an appa-

29) Laura U. Marks, *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses* (Durham and London: Duke University Press, 2000).

30) Butler, Alison, ‘A Deictic Turn: Space and Location in Contemporary Gallery Film and Video Installation’, *Screen*, vol. 51, no. 4 (2010), pp. 305–323.

ratus but that works as the organic part of a complex system evolving as a dynamic assemblage. Because the nature of such *dispositif* is variable, the configuration that moving images will take is established also subject to a substantial variability, resulting in a pattern which may include various degrees of activity and interactivity — cognitive, perceptual and intellectual alike — from the end of the public. All of this mirrors a situation where certainly the processes of design, disposition, re-disposition and, finally, the chance of dwelling all represent a complexification of previous canons, models and apparatuses but also open up the precious opportunity to be there, with the moving image, for the moving image, and to use it to re-affirm its relational potentialities and the creative, very human, power of encounters.

Miriam De Rosa is Assistant Professor in the Centre of Postdigital Cultures at Coventry University. She is the author of *Cinema e Postmedia* (2013), the editor of *Post-what? Post-when?, Thinking moving images beyond the postcinema condition* (2017), *Gesture* (2019) and *Film and Domestic Space* (2020). She is interested in experimental cinema and screen media arts, as well as in the intersections across film philosophy and contemporary visual cultures.

SUMMARY

On Interfaces as Moving Image Configurations in Space

Miriam De Rosa

The article focusses on artistic moving images and takes its cues from Studio Azzurro's *Sensitive City* (2010) to offer a reading in light of the postdigital that revolves around the concept of space-image. To do so, the author reflect upon space and place, and interrogates the environmental dynamics triggered by screen media interfaces from a phenomenological point of view.

keywords: moving image configurations, space-image, space, place, interface.

Chloé Galibert-Lainé (SACRe / ENS de Paris-PSL University)

Netnographic Cinema as a Cultural Interface

By focusing on the notion of “interface”, this journal issue invites an actualization of the debates sparked by Lev Manovich’s 1997 essay “Cinema as a Cultural Interface”,¹⁾ a text that he later included in his reference book *The Language of New Media*.²⁾ This article contributes to this collective agenda by reflecting on the light that Manovich’s theoretical proposition — to consider how the cinematic language became one of the basic means by which computer users access and interact with digital images, sounds and texts — sheds on a corpus of contemporary films that, for reasons I will expose below, I propose to identify as “netnographic” documentaries. These films are experimental nonfiction works that rely exclusively or principally on the appropriation of online contents (texts, images, videos or sounds, found on various online platforms), which the filmmakers re-edit so as to represent cinematically the social interactions in a given online community. Examples of such films include, to name only a few: all of Dominic Gagnon’s recent films, most notably *of the North* (2015), which appropriates YouTube videos uploaded by members of different Indigenous communities inhabiting regions close to the North Pole; Grégoire Beil’s *Roman national* (2018) and Shengze Zhu’s *Present.Perfect* (2019), two films entirely made from screen recordings captured from different livestream applications in France and China; and Chris Kennedy’s *Watching the Detectives* (2017), which documents the manhunt via the Reddit forum after the Boston marathon terrorist attacks in 2013, in the form of a silent slideshow, which the filmmaker transferred onto a 16mm film.

In bringing together netnographic films and Manovich’s understanding of cinema as a “cultural interface”, I am pursuing a double goal. On the one hand, I argue that Manovich’s

1) Lev Manovich, ‘Cinema as a Cultural Interface’, *International Journal of Transmedia Literacy*, vol. 1, no. 1 (2015), pp. 221–251.

2) Lev Manovich, *The Language of New Media* (Cambridge: The MIT Press, 2001).

theoretical framework offers an original way to approach this contemporary filmmaking practice, allowing specifically for a problematization of its cultural implications. Symmetrically, I also hope to show that focusing on these films can enrich our perception of what “cultural interfaces” are and what they do — thus allowing for an expanded understanding of Manovich’s theory. This article is organized in three sections. First, I present briefly the notion of “netnographic” cinema, so as to expose the broader conceptual context of my explorations into this filmmaking practice. Secondly, as a way to acknowledge how these theoretical considerations have emerged from, and in return informed my own practice as a netnographic filmmaker, I propose a comparative analysis of two netnographic films made with the same original material but adopting almost opposite formal strategies for exploring this material cinematically: Penny Lane’s *The Pain of Others* (2018), and a film that I made in response to her film, entitled *Watching the Pain of Others* (2019). Finally, I reflect on the resonance between netnographic cinema and the notion of “cultural interface”, as defined by both Lev Manovich and Indigenous researcher Martin Nakata.

Ethnographic Filmmaking in the Digital Age

In order to introduce the notion of “netnographic” cinema, I first need to underline that the films that I propose to gather under this umbrella term have not been produced in the context of a research in social sciences, nor are their makers academic researchers. They are experimental films made by artists and are primarily distributed in the international film festival circuit. They thus do not belong to the corpus of ethnographic films in the most restricted sense, which according to Jay Ruby should ideally be only produced by “professional anthropologists, who use the medium to convey the results of their ethnographic studies and ethnological knowledge”.³⁾ Nonetheless, I argue that it is productive to interpret the common gesture of these experimental films — to document an online community by appropriating and re-editing media produced by members of that community — in the light of the history of criticism and theoretical literature about ethnographic filmmaking. Therefore, I do not use the expression “netnographic cinema” as an ontological category designating a new genre, the borders of which I would claim to define assertively. My proposition consists rather in superimposing the idea of “ethnography” to these singular cinematic experiments, like an abstract figure drawn on a tracing paper placed over the films, as a way to observe what it may reveal from their respective aesthetic dispositifs. This approach was directly inspired by Catherine Russell’s *Experimental Ethnography*. In this book, Russell revisits the history of experimental cinema in a search for “colonial and postcolonial forms of looking and documenting”.⁴⁾ Referring to ethnography in relation to a corpus of films that were not identified as “ethnographic” by their makers nor by contemporary spectators is not an issue for her, as she argues that:

3) Jay Ruby, *Picturing Culture: Explorations of Film and Anthropology* (Chicago: University of Chicago Press, 2000), p. 1.

4) Catherine Russell, *Experimental Ethnography* (Durham: Duke University Press, 1999), p. 18.

Especially in cross-cultural viewing situations, many films take on ethnographic aspects, as “ethnography” becomes less of a scientific practice and more like a critical method, a means of “reading” culture and not transparently representing it.⁵⁾

She writes that “ethnography provides a critical framework for shifting the focus from formal concerns to a recognition of avant-garde filmmakers’ cultural investment and positioning”.⁶⁾ It is a similar approach that I adopt when I propose to refer to these contemporary experimental films as “netnographic” films, i.e. ethnographic films depicting Internet-based social interactions. Far from suggesting that these films are effectively works of anthropology, I use the term to draw attention to the cultural positioning of the filmmakers in relation to their subjects, and to invite close readings of the ways in which this positioning informs and can be read in the very form of their films.⁷⁾

Why is it productive to relate the above-described contemporary filmmaking practice to the history of ethnographic cinema? I propose a brief case-study. The film *Present.Perfect*, directed by Chinese-born, Chicago-based director Shengze Zhu and winner of the most prestigious prize (the Tiger Award) at the International Film Festival Rotterdam in 2019, is entirely made of videos that the director recorded from the three most popular livestream platforms in China. The images have been turned into black and white, and the chat window in which the online viewers could interact with the streamers (the “anchors”) is left off the cinematic screen [Fig. 1]. Except for these modifications, the appropriated



Fig. 1: Still from *Present.Perfect* (Shengze Zhu, 2019)

5) Ibid., p. 23.

6) Ibid., p. 17.

7) The word “netnographic” is a convenient portmanteau word coined by Robert K. Kozinets in *Netnography: Doing Ethnographic Research Online* (London: SAGE Publications Ltd, 2010). However, the term has mostly been used in the context of marketing research, which is not the field in which I wish to contextualize my own work. I therefore kindly ask the reader to accept that the term is invested here with a different meaning than when first introduced.

images are allowed to play at length, mostly unedited. Sequence after sequence, one gets to witness snippets from the lives of several anchors as they stream from their workplace, walking down the streets where they live, or from the intimacy of their homes.

In an interview, the director explained that she wanted to explore “how people who feel isolated in real life can find support and community online”.⁸⁾ Her use of the word “community” can raise questions, especially in the context of a discussion about ethnography, because much has been written about the use of that term in reference to the online environment. As early as 1993, Howard Rheingold defined virtual communities as

social aggregations that emerge from the net when enough people carry on [...] public discussions long enough, with sufficient human feeling, to form webs of personal relationships in cyberspace.⁹⁾

The evolution of digital platforms and the diversification of online interactions has since required a complexification of this definition. It would require more space than I have here to expose the details of the recent discussions on these matters; the fact that a film like *Present.Perfect* only shows the streamers, silencing the voices of their audiences without acknowledging that the vast majority of their spectators (the “lurkers”¹⁰⁾) would never interact with them, should nonetheless prevent us from stating that the film straightforwardly “depicts the online community” defined by the use of these streaming platforms. In fact, most of the social practices that surround these platforms are left off screen. Nevertheless, Shengze Zhu seems more interested in depicting the anchors’ desire to belong to a group than in producing a comprehensive description of how these platforms operate. *Present.Perfect* can therefore be perceived as a portrait of an imaginary, ideal community that both the streamers and Shengze Zhu herself seem to fantasize about, and which her film enacts for the duration of the screening.¹¹⁾ In that sense, *Present.Perfect* can indeed be described as a film “concerned with the documentation of [the] culture” of a community — albeit virtual in many ways — which according to Catherine Russell is a defining component of the practice of ethnography.¹²⁾ In another interview, Shengze Zhu also declared:

I’ve always been interested in seeing the world through the eyes of others. I want to know how people see their world, their perception of the world. The virtual streaming community is just like this — it unfolds itself through the lenses of different people from distinctive backgrounds.¹³⁾

8) Becca Voelcker, ‘Interview: Shengze Zhu’, *Filmcomment*, 1 February 2019. Online: <<https://www.filmcomment.com/blog/interview-shengze-zhu/>>, [accessed 20 April 2020].

9) Howard Rheingold, *The Virtual Community: Homesteading on the Electronic Frontier* (Addison-Wesley: Reading, 1993), p. 5.

10) Na Sun, Patrick Pei-Luen Rau, and Liang Ma, ‘Understanding lurkers in online communities: A literature review’, *Computers in Human Behavior*, vol. 38, September (2014), pp. 110–117.

11) For a definition of “community” by a subjective sense of “belonging together”, see James Brow, ‘Notes on Community, Hegemony, and the Uses of the Past’, *Anthropological Quarterly*, vol. 65 (1990), pp. 1–5.

12) Russell, *Experimental Ethnography*, p. 34.

13) Daniel Eagan, “Shows of Women Who Eat Bananas Seductively are Banned”: Shengze Zhu on *Present.Perfect*, *Filmmaker Magazine*, May 17, 2020. Online: <<https://filmmakermagazine.com/107526-shows-of->

This declaration of intention is very reminiscent of Bronisław Malinowski's oft-cited definition of the goal of ethnography: "to grasp the native's point of view, his [sic] relation to life, to realize his vision of his world".¹⁴⁾ In that sense, films such as *Present.Perfect* can be perceived as the ultimate realization of a dream that many ethnographers have pursued over the course of the 20th century: not only make a film about a community, or with the participation of that community, but produce a movie that would show the way that this community perceives and represents itself. This dream was perhaps never better articulated than by Jean Rouch, who in 1974 wrote:

And tomorrow? Tomorrow will be the time of color video portapacks, video editing, of instant replay ("instant feedback"). The dreams of Vertov and Flaherty will be combined into a mechanical "cin-eye-ear" and of a camera that can so totally participate that it will pass automatically into the hands of those who were always in front of the lens.¹⁵⁾

In this informed prophecy, Rouch connects the possibility of a truly participatory form of ethnography, in which the subjects would be able to manipulate the camera themselves, to the development of new, highly mobile technologies. In her prolific work on what she calls "indigenous media", Faye Ginsburg has later studied how the emergence of video cameras, and later the democratization of digital technologies, have indeed led many communities to develop their own practices of media production and distribution.¹⁶⁾ And as André Gunthert has observed, the proliferation of these highly mobile cameras has also "encouraged autophotography";¹⁷⁾ owners of smartphones tend to use them both for documenting what surrounds them and for filming themselves. For this reason, the media that online communities produce and exchange show not only how their members perceive the world but also how they wish to be presented to the world. Compiling these media into a feature film can therefore appear as the ideal, most truthful and non-biased way for an ethnographer to represent that community (both its image and its gaze) on a cinematic screen.

On the other hand, appropriating media produced by an online community can also be understood as reactivating what has over time been identified as the more problematic aspects of ethnographic filmmaking. According to Catherine Russell again:

women-who-eat-bananas-seductively-are-banned-shengze-zhu-on-present-perfect>, [accessed 20 April 2020].

14) Bronisław Malinowski, *Argonauts of the Western Pacific* (Boston: Dutton, 1961), p. 25.

15) Jean Rouch, 'The Camera and Man', *Studies in the Anthropology of Visual Communication*, vol. 1, no. 1 (1974), p. 43. Cited in Jay Ruby, 'Speaking for, speaking about, speaking with, or speaking alongside: an anthropological and documentary dilemma', *Journal of Film and Video*, vol. 44, no. 1/2 (1992), p. 53.

16) For a theoretical examination of that phenomenon, illustrated by the study of indigenous media groups in Central Australia, see Faye Ginsburg, 'Indigenous Media: Faustian Contract or Global Village?', *Cultural Anthropology*, vol. 6, no. 1 (1991), pp. 92–112.

17) André Gunthert, 'La consécration du selfie. Une histoire culturelle', *Etudes photographiques*, vol. 32 (2015). Online: <<https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3529>>, [accessed 20 April 2020].

The ideal ethnographic film is one in which social observation is presented as a form of cultural knowledge, but given the colonial context of the development of anthropology and its ethnographic branch, this “knowledge” is bound to the hierarchies of race, ethnicity, and mastery implicit in colonial culture. The history of ethnographic film is thus a history of the production of Otherness.¹⁸⁾

The films that I identify as “netnographic” can be said to participate in this “production of Otherness” in two ways. First, the embedding of the appropriated, formerly interactive media in the cinematic dispositif produces an alienating effect. Once labelled as cinematic objects and projected onto a big screen, the images pulled from the Internet exhibit their “poorness”,¹⁹⁾ in a way that turns them into the mediatic “Other” of cinema itself. This idea can be illustrated by another quote of Shengze Zhu, who justified her fascination for livestream images by the fact that their makers:

are not trained filmmakers or cinematographers. It's based on instinct in a way. They had no idea what aperture is or how to compose and frame an image. [...] And because they don't know the rules, they can be very creative.²⁰⁾

Online images are considered as mediatic “Others” by the professional filmmaker; one can then argue that to reframe them in a cinematic context amounts to extending this perception to all viewers, who are invited to appreciate their specific qualities with reference to how much they differ from other cinematic images. This quote also hints at the second dimension of the process of “Otherness production” that I argue is constitutive of this filmmaking practice: these films rely not only on the confrontation between two forms of mediatic practices — the legitimate art form of experimental cinema and popular new media — but also on the distinction between two groups of people. On the one hand, the people “out there”,²¹⁾ namely the members of the depicted online community, who are looked at, often without being given a chance to watch and criticize the finished film (for instance, Shengze Zhu confirmed in an unpublished interview that she chose not to send a full screener to the anchors whose images she appropriated in her film).²²⁾ On the other hand, the people “in here”, experimental cinema lovers and professional festivalgoers, who watch the film from the safe vantage point of their cinema seats.

It could seem that my argument leads to a univocal dismissal of the practice of netnographic cinema. Yet my intention is very different. Because they have all been produced in the 21st century, at a time when awareness about identity politics and post-colonial theories has been widely spread across the intellectual landscape of the film industry in gener-

18) Russell, *Experimental Ethnography*, p. 34.

19) I am referring to Hito Steyerl's term “poor image”, which characterizes the impoverished yet potentially liberating existence of low-resolution images in the online space. Hito Steyerl, ‘In Defense of the Poor Image’, *e-flux journal*, vol. 10, no. 11 (2009). Online: <<https://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image/>>, [accessed 20 April 2020].

20) Eagan, “Shows of Women Who Eat Bananas Seductively are Banned”.

21) Trinh T. Minh-ha, *When the Moon Waves Red* (New York: Routledge, 1991), p. 35.

22) Personal conversation with the filmmaker at the International Film Festival Rotterdam in January 2019.

al and documentary cinema in particular, the films that I propose to call “netnographic” cannot be suspected of having been produced without any consideration paid to the ethics of cultural appropriation. It is impossible to imagine that today a filmmaker could appropriate media produced by members of a community to which she does not belong, make a whole feature film out of these media, and never question her relation to that community and the cultural implications of her creative project. Shengze Zhu herself has explained how these considerations informed her own production process, how eager she was to represent respectfully the anchors whose images she had appropriated, and to give credit to the different forms of labor that had gone into the production of their livestreams.²³⁾ Therefore, my approach does not aim at revealing hidden aspects or unconscious biases that would have informed the production of these films, nor to argue that they are necessarily and automatically unethical. Conversely, I argue that it is precisely the fact that these questions are now on every filmmaker’s mind that makes it so interesting and productive to observe how each of them negotiates the processes of “Otherness production” that cannot help but be part of their aesthetic project.

Two Different Pains of Others

At this point of my article, I need to acknowledge that my perspective on netnographic cinema is informed by the fact that I am myself a practitioner of this art form. I have in recent last years directed several films that I would call “netnographic”, and my interest in this practice is therefore both theoretical and very practical. This probably explains why I am less inclined to criticize the unconscious ideological biases that may have informed the production of films such as *Present.Perfect* than to examine the creative solution that their makers have designed to work around these biases. I also find that adopting the perspective of a maker allows for a more generous appreciation of this filmmaking practice, as it helps appreciating practically the challenges that it raises. Before I move on to exposing the announced rapprochement between this filmmaking practice and Lev Manovich’s notion of cinema as a “cultural interface”, I would like to offer an interlude in the form of a comparative analysis of two films — one that I watched and one that I made. Hopefully, this double analysis will add flesh to the theoretical skeleton constructed in the first part of this article, and offer useful insights into the practical decisions that netnographic filmmakers have to make when trying to negotiate their relation to the members of the community that their film depicts.

The Pain of Others is a feature-length experimental documentary about a skin disease called “Morgellons”, the existence of which has never been acknowledged by institutional medicine. According to doctors, it is a delusional disease, a psychological condition. As a response to this denial of existence of the disease by professional doctors, a community has emerged on YouTube and other online platforms, where Morgellons patients (mostly women) document their symptoms and exchange tips about how they deal with this sup-

23) See for instance Becca Voelcker, ‘Interview: Shengze Zhu’, *Film Comment*, 2019; or Eagan, “Shows of Women Who Eat Bananas Seductively are Banned”.



Fig. 2: Still from *The Pain of Others* (Penny Lane, 2018)

posedly imaginary illness. The film of Penny Lane is entirely made of videos found on YouTube: vlogs by Morgellons patients [Fig 2], and clips from television programs in which professional doctors explain their reasons for denying the existence of the disease.

When I first watched it, the film left a strong impression on me. The main reason for this was Lane's refusal to formulate a definitive answer about the "reality" of the disease. By juxtaposing the discourses of the patients and that of the doctors, and by carefully constructing her edit in such a way that neither one nor the other side would have the final word, the filmmaker delegates to her spectators the responsibility to reach their own conclusion about the films' subject matter.

I soon decided to make my own netnographic film, re-appropriating both Lane's film and other original media that I found online, so as to explore my spectatorial experience with this work of netnographic cinema. I saw this as a way to respond to Lane's implicit invitation that each spectator should decide for herself the meaning of the images that compose her film. I also hoped that exposing the complexity of my own responses to the film's imagery and multi-layered discourses would allow my viewers to reflect critically and performatively upon their own spectatorial mechanisms. Quoting Brad Haseman,²⁴⁾ Catherine Grant writes that performative research can be described as:

research performed in the same medium or mode as the subject of the research, that is — in the case of film, television, audiovisual artworks, or internet videos — *audio-visually*.²⁵⁾

24) Brad Haseman, 'A Manifesto for Performative Research', *Media International Australia incorporating Culture and Policy*, vol. 118, no. 1 (February 2006), pp. 98–106.

25) Catherine Grant, 'The audiovisual essay as performative research', *NECSUS. European Journal of Media Studies*, vol. 5, no. 2 (2016). Online: <<https://necsus-ejms.org/the-audiovisual-essay-as-performative-research/>>, [accessed 20 April 2020].

Here, the subject of my research was the spectatorial experience invited by Penny Lane's film; therefore, studying it performatively meant producing a new spectatorial experience, which would hopefully be critical and reflexive enough that it would allow my viewers to distance themselves both from the film and from my take on it. This resulted in the production of a 31-minute film entitled *Watching the Pain of Others*, which is available online.²⁶⁾ I adopted for this film an aesthetic strategy that is very different from that of Lane's film; this formal discrepancy, and the two ethical stances it reveals, is what I would like to elaborate on here. I will especially focus on two aspects in which the films strongly depart from one another: the decision (not) to show the online interfaces in which the appropriated videos were originally embedded and the choice (not) to position ourselves as protagonists within our respective films.

As Richard Brody has remarked, Lane's film is fundamentally "observational".²⁷⁾ Similar in that sense to *Present Perfect*, the film appears as a linear edit of online videos that fill the cinematic screen, and are allowed to play at length, leaving a lot of time and space for the protagonists to express themselves on camera. Lane's own voice is never to be heard. Her editing style is somewhat reminiscent of the approach to ethnographic filmmaking that Roger Sandall and Colin Young conceptualized in the 1970s under the expression of "observational cinema", which aimed at documenting as transparently as possible the everyday life of the filmed subjects without imposing the filmmaker's interpretation onto the images.²⁸⁾ Lane seems to have followed the lead of the photographer Garry Winogrand, who reportedly declared: "I have nothing to say. I believe the event is better than any idea as I could have about it."²⁹⁾ Or, in Lane's own terms:

If you think about the different varieties of found footage filmmaking: I wasn't making a clever collage. I wasn't juxtaposing two clips to create new meaning or making a supercut of the things that everyone always says in Morgellons videos. None of that was happening and that was very conscious because I was treading very carefully an ethical [line of what] I thought was okay to do and it felt important to accurately represent the content of these videos, so I wanted my editing to be as unobtrusive as possible.³⁰⁾

Overall, her film appears to be extremely respectful of the media it appropriates, allowing for an immersive and empathetic understanding of the lived experience of Morgellons sufferers. Conversely, I adopted for my own film a "desktop documentary" approach, which can only be described as an "obtrusive" editing strategy. This filmmaking style was

26) Chloé Galibert-Lainé, 'Watching the Pain of Others', [in] *Transition. Journal of Videographic Film & Moving Image Studies*, vol. 6, no. 3 (2019). Online: <<http://mediacommons.org/intransition/watching-pain-others>>, [accessed 20 April 2020].

27) Richard Brody, 'Highlights from the 2018 Maryland Film Festival', *The New Yorker*, May 2018.

28) Colin Young, 'Observational Cinema', in Paul Hockings (ed.), *Principles of Visual Anthropology* (Berlin: Mouton de Gruyter, 1975), pp. 99–114.

29) Quoted in Roger Sandall, 'Observation and Identity', *Sight and Sound Magazine*, vol. 4, no. 41 (1972), pp. 192–196.

30) Stephen Saito, 'Interview: Penny Lane on Keeping Up Appearances with "The Pain of Others"', *The Moveable Fest*, June 2018. Online: <<http://moveablefest.com/penny-lane-pain-of-others/>> [accessed April 20 2020].

pioneered by artists such as Nick Briz (*Apple Computer*, 2013) and Kevin B. Lee (*Transformers: The Premake*, 2014), and can be described as a sub-category of the cinematic genre that has grown to be called “desktop cinema”. They are films that take place on the desktop of a computer (or even more recently, a tablet or a smartphone) and rely on screen recordings instead of filmed images. Examples of feature-length fiction films made in this style include *Unfriended* (Levan Gabriadze, 2014), *Searching* (Aneesh Chaganty, 2018) and *Profile* (Timur Bekmambetov, 2018).

As could be seen in Fig. 2, the YouTube graphic interface is entirely absent from Penny Lane’s film; the appropriated videos play on the full screen, without any visual reference to their online origins (no title, no viewcounts, no URL). Conversely, I staged my research story on the screen of my computer and re-framed the appropriated material back into its original platforms. In showing not only the YouTube graphic interface but also my entire desktop, I tried to exhibit the multi-layering of frames and contexts in which all the media that I was analyzing were embedded: the videos of Morgellons patients, but also Penny Lane’s film itself, which I watched on the online platform Vimeo [Fig. 3].

This made sense to me because I wanted to compare the intellectual and affective responses that were triggered by the same footage, depending on whether it was perceived as a YouTube video or as a cinematic sequence. Therefore, I hoped that the desktop documentary approach would invite a reflection on the influence of frames and graphic interfaces on the meaning of online media. In the context of this comparison between Lane’s and my own creative decisions, it appears that this difference between our approaches was not as motivated by a disjunction between our respective ethical guidelines as it was justified by a divergence in our goals and interests for (or what in another context we would call our “research questions” about) the appropriated media.

Beyond this decision (not) to show the online interfaces in which the appropriated media was originally embedded, I also wish to comment on the fact that Penny Lane does

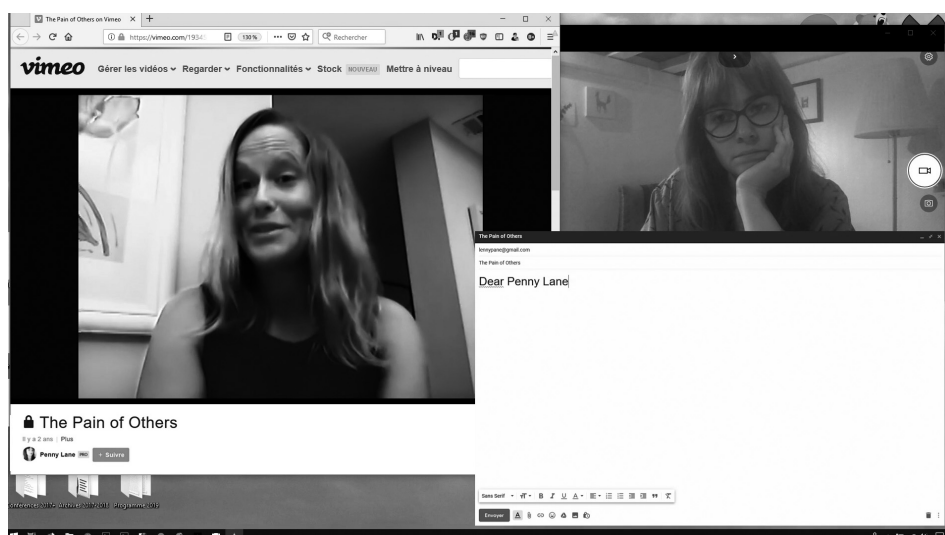


Fig. 3: Still from *Watching the Pain of Others* (Chloé Galibert-Lainé, 2019)

not appear as a character in her own film, whereas I chose to present myself as the narrator of my research story. There is a long tradition of essay films being narrated by their makers, as well as cinematic autoethnographies in which the filmmaker appears on-screen.³¹⁾ The history of literature about ethnographic cinema is again a useful point of reference to reflect upon this approach. It is precisely for its apparent lack of reflexivity that the “observational” approach was criticized in the 1980s by authors who called for a “more self-conscious ethnographic cinema that acknowledged the conditions of its own making”.³²⁾ Considering this history raises interesting questions about Penny Lane’s decision to adopt an observational approach for *The Pain of Others*, especially as she appeared on screen in her short documentary *The Abortion Diaries* (2005) and is currently working on an autobiographical essay film in which her voice should play an important narrative role.³³⁾ Therefore, her decision to do neither of these things in *The Pain of Others* cannot be considered a default choice. For my own film, following the methodological recommendations of post-colonial ethnographers,³⁴⁾ I decided that it was important to be as transparent as possible about the vantage point from which I was engaging with these media (which is informed by my gender, age, cultural background, education...), as well as to acknowledge my role as a participant in the online environment that I was documenting. Because so much of my film is about the attention economy of online platforms, and how far Morgellons YouTubers are willing to go to be visible within these platforms, it seemed important to acknowledge that my research was also contributing to that economy: my clicks were adding views to YouTube’s counters, hence favoring the visibility of the videos that I was researching. This can be related to Christine Hine’s observation that

the online ethnographer is always, in some sense, a participant, in that in order to be present in online spaces the ethnographer has to use the same technologies that participants are using.³⁵⁾

But to me the most interesting dimension of this aesthetic dilemma (whether or not to become a protagonist of one’s ethnographic film) relates, once again, to its ethical implications. In the above-quoted interview, Lane declared that her decision to “stay out of it” was related to her considerations of what she thought was “okay to do” with the appropriated material. In other words, she favored a way of editing that she felt was most respectful of

31) See for instance in Nora Alter, *The Essay Film After Fact and Fiction* (New York: Columbia University Press, 2018); or the last chapter of Catherine Russell, *Experimental Ethnography* (Durham: Duke University Press, 1999).

32) Anna Grimshaw and Amanda Ravetz, ‘Rethinking Observational Cinema’, *The Journal of the Royal Anthropological Institute*, vol. 15, no. 3 (2009), p. 541. For an early and oft-cited formulation of this criticism against observational cinema, see David MacDougall, ‘Beyond Observational Cinema’, in *Principles of Visual Anthropology* (La Hague, 1975), pp. 115–132.

33) Information about this ongoing project can be found here: Online: <<https://catapultfilmfund.org/films/ConfessionsOfAGoodSamaritan/>>, [accessed 20 April 2020].

34) Especially the above-mentioned book by Trinh T. Minh-Ha, but also other works such as Ruth Behar, *The Vulnerable Observer: Anthropology that Breaks Your Heart* (Boston: Beacon Press, 1996).

35) Christine Hine, ‘Ethnographies of Online Communities and Social Media: Modes, Varieties, Affordances’, in Nigel G. Fielding, Raymond M. Lee and Grant Blank (eds.), *The SAGE Handbook of Online Research Methods* (London: SAGE Publications Ltd, 2017), p. 415.

the people who appeared in the media that she appropriated, which led her not to impose her own ideas or interpretations onto the footage. But the very same ethical concern led me to make the opposite decision. Instead of disappearing behind the footage, I chose to present myself in the same way that the Morgellons YouTubers present themselves in their videos: as a vulnerable, embodied, gendered figure, whose authority comes more from the authenticity of her voice than the scientificity of her discourse.

My objective is not to argue in favor of one or the other approach. I did not develop my own approach as a way to compensate for eventual limitations of Lane's film but precisely because I was provoked by the powerfulness of its observationality. However, I find it interesting that similar ethical concerns can lead to such diverse formal strategies, depending on both the makers' sensibilities and the epistemological framework within which they wish for their films to operate. I hope this serves as an exemplification of the importance to consider the aesthetic dispositifs of netnographic films in the light of the cultural positioning that they reveal. The final part of this essay will pursue this idea further, complementing the theoretical framework presented above with reflections inspired by a re-visitation of Lev Manovich's classic article "Cinema as a Cultural Interface".

The Cultural Interface

Bringing the discussion back to a more theoretical ground, I can now expose the mutual illumination that I argue is produced by bringing together the corpus of netnographic cinema and Lev Manovich's notion of cinema as a "cultural interface". It may help to first recall briefly the scope and structure of Manovich's argument. In his 1997 article, the author develops the idea that over the decades cinema has contributed to the formation of a specific perceptive attitude which, despite it being historically linked to canonical works and to a specific technological dispositif (the projection on a big screen), it is now possible to exercise in other contexts, and in relation to other media objects. This idea is based on the observation of a historical tendency that makes "cultural forms" gradually dissociate from the type of "data" with which they were first associated. As an example, Manovich writes that during the 1990s, the computer stopped being a *tool* and became a *medium*, as it was no longer employed only to produce certain specific types of contents but had evolved to allow access to a wide range of "cultural data" (digital encyclopaedias, video games, digitized works of art, etc.). Manovich states that parallel to this evolution, it is possible to "see that the printed word and cinema also can be thought of as interfaces, even though historically they have been tied to particular kinds of data".³⁶ Specifying this idea, he adds:

Today, as media is being "liberated" from its traditional physical storage media — paper, film, stone, glass, magnetic tape — the elements of printed word interface and cinema interface, which previously were hardwired to the content, become "liberated" as well. [...] No longer embedded within particular texts and films, these organizational strategies are now free floating in our culture, available for use in new con-

36) Manovich, *The Language of New Media*, p. 83.

texts. In this respect, printed word and cinema have indeed become interfaces — rich sets of metaphors, ways of navigating through content, ways of accessing and storing data.³⁷⁾

Since the exclusivity that linked the filmic object to the cinematic medium (defined in turn by the material medium of film, the cinema theater, the social practice of attending a screening) has been destabilized, and movies can now be experienced through the interface of a computer, Manovich argues that it is necessary to rethink not only what has long been called “film” but also what “cinema” has been and can continue to be. He therefore proposes not to consider cinema as a corpus of canonical works but as a way of experiencing audiovisual objects; as a certain “way of navigating” through images and sounds, wherever they may come from and whatever their material and technological format.

And what do netnographic films do if not invite us to watch online media *cinematically*? To mobilize, in front of images that were originally produced for online consumption, the specific “way of navigating through content”, the focused form of attention that we have learnt in movie theaters? By appropriating online images and turning them into a cinematic work, netnographic filmmakers propose a “relocation”³⁸⁾ of the cinematic experience. The effect of this relocation is that these media, which were meant to be encountered in the context of a networked computer-based or smartphone-based platform, are now perceived as cinematic objects. This is the first reason why thinking of cinema as a “cultural interface” is particularly relevant in the context of netnographic cinema. By definition, the term “interface” designates the limit between two (or more) distinct systems; the interface is a space of encounter between several domains with different properties, between which it conditions the possibility of exchanges and interactions. Because they approach online media from the tradition of experimental cinema, netnographic films explore in a sense the interface between the same two “cultural forms”, whose interactions and respective influences Manovich was trying to map in his 1997 article. His goal was to describe how the language of 20th century cinema had shaped the media of the 21st century; netnographic films explore the opposite trajectory, borrowing audiovisual material that was originally produced in a “new media” context and shaping it into a cultural object — a film — that very much respects the conventions of 20th century cinema. But in both cases, what is at stake is the idea that cinema can usefully be understood as a perceptual mode that can be activated in relation to non-cinematic audiovisual objects, and therefore can serve an interface to engage with online media.

Yet there is another reason why it is productive to bring together netnographic filmmaking practices and Manovich’s understanding of cinema as a “cultural interface”. The first part of my essay showed that the main characteristic of netnographic films is that they explore the possible encounters between two different communities that have their own distinctive sets of media practices and cultural systems: the online community that the films depict and the community of their makers and spectators. I have argued that this as-

37) Ibid.

38) Francesco Casetti, *The Lumière Galaxy: Seven Key Words for the Cinema to Come* (New York: Columbia University Press, 2015).

pect of netnographic filmmaking invites a rapprochement with the oft-commented ethical and ideological challenges raised by the practice of ethnography, understood here as “an experimentation with cultural difference and cross-cultural experience”,³⁹⁾ which has historically taken place in colonial contexts. Yet already in his 1997 article, comparing the “interface” to a semiotic code, Manovich wrote:

In cultural communication, a code is rarely simply a neutral transport mechanism; usually it affects the messages transmitted with its help. For instance, it may make some messages easy to conceive and render others unthinkable. A code may also provide its own model of the world, its own logical system, or ideology.⁴⁰⁾

Manovich underlines that interfaces are shaped by ideologies: adopting his model in relation to netnographic films therefore invites an acute observation of the ideological biases that inform not only the content of these films, but their very form. Therefore, thinking of netnographic cinema as cultural interface allows for the formulation of the following question, which resonates very directly with the questions evoked in the first part of my article: when online images are turned into an experimental feature film that will in turn be distributed at international film festivals, into what ideology is the appropriated media shaped? Or perhaps more importantly, into *whose* ideology is the appropriated media shaped?

This leads me to a second, perhaps lesser-known reference, that can usefully expand our understanding of what it means to consider cinema, and specifically netnographic cinema, as a “cultural interface”. Martin Nakata is an Australian scholar from the Torres Strait Island who works in the field of Indigenous Education. In his 2007 book *Disciplining the Savages, Savaging the Disciplines*, Nakata in turn mobilizes the notion of the “Cultural Interface” (which he capitalizes) to describe the space in which Indigenous people live. He describes the Cultural Interface as a space where confronting and potentially mutually exclusive systems of knowledge co-exist; specifically, the cultural system that Torres Strait Islanders inherited from their ancestors and to which each new generation has made changes and the value system promoted by Western science, which still largely informs the institutions that govern their daily lives. It is obvious that Martin Nakata and Lev Manovich have conceptualized the notion of “Cultural Interface” in very different contexts, and had very different agendas in doing so; bringing together their respective theoretical models could therefore appear as an absurd exercise, insufficiently justified by the fact that they coincidentally used the same term to designate two very different objects. But because the issue of cultural appropriation is so clearly at the heart of the practice of netnographic cinema, I argue that conceptualizing these films as “cultural interfaces” requires to at least consider how that notion has been invested not only by Lev Manovich but also from the “standpoint”⁴¹⁾ of a researcher whose culture has been, and in different ways still is, the object of a process of colonization.

39) Russell, *Experimental Ethnography*, p. 18.

40) Manovich, ‘Cinema as a Cultural Interface’, p. 76.

41) Martin Nakata, ‘Anthropological texts and Indigenous standpoints’, *Australian Aboriginal Studies*, no. 2 (1998), p. 3.

In his book, Nakata mobilizes the term “interface” as a substitute to the term “intersection”, which he deems insufficient because it seems to describe a binary structure:

Islanders in the Torres Strait [...] operate on a daily basis in a space that is commonly understood as the intersection between two different cultures [...]. This position is often represented theoretically as a simple intersection of two different and often contesting elements that give rise to a ‘clash of cultures’, a ‘cultural mismatch’, ‘cultural dissonance’ or the dominance of one culture over the other.⁴²⁾

Conversely, the term “interface” is described as more appropriate because it suggests a more complex web of interacting agents:

The Cultural Interface [...] is a multi-layered and multi-dimensional space of dynamic relations constituted by the intersections of time, place, distance, different systems of thought, competing and contesting discourses within and between different knowledge traditions [...]. It is also a space that abounds with contradictions, ambiguities, conflict and contestation of meanings that emerge from these various shifting intersections.⁴³⁾

Nakata warns against the simplistic perspective of thinking the cultural interface as a place of confrontation between two incompatible systems; instead, he invites the development of alternative conceptual tools that would allow us to break out from the dichotomous paradigm separating one community from another. Stressing the “multidimensional” and fundamentally “ambiguous” nature of the interface, he emphasizes the importance of paying attention to the specific ways in which the abstract “contradictions” between the two cultural universes it brings into contact (as well as the contradictions that exist within each of them) may be actualized in a given situation. In his view, only a careful attention paid to the details of the interactions that happen at the interface may capture the complexity of its structure.

Conclusion

Transposed to the study of netnographic cinema, the perspective of Manovich and Nakata makes it possible to formulate a firmer theoretical understanding of their interfacial structure. I argue that articulating Manovich’s and Nakata’s views allow for the formulation of the following three ideas:

- 1) Netnographic cinema can be understood as a cultural interface to the extent that it produces a space of encounter between different social worlds, between their systems of beliefs and knowledge and their respective forms of media expression.

42) Martin Nakata, *Disciplining the Savages, Savaging the Disciplines* (Acton: Aboriginal Studies Press, 2007), p. 322.

43) *Ibid.*, p. 323.

- 2) As interfaces are never ideologically neutral, it is indispensable to question the cultural, social, and aesthetic values that inform how online content is shaped and transformed in netnographic cinema.
- 3) Netnographic films, like other cultural interfaces, are “multi-layered and multi-dimensional spaces of dynamic relations”. It is therefore necessary to pay attention, in our analyses of these films, to the complexity of their aesthetic dispositifs, without simplifying them into a binary opposition between the filmmaker and the Internet users whose media are appropriated.

The double objective of this article was to reactivate Lev Manovich's theory of cinema as a “cultural interface” by bringing it in a dialogue with Martin Nakata's views on the same notion and to propose an original angle to approach a new, fast-growing filmmaking practice, which interests me both theoretically and practically. The expression “netnographic cinema” was proposed to designate that filmmaking practice, to underline how much it inherits from both the highest aspirations and the most difficult challenges of ethnographic cinema. Thinking of netnographic films as “cultural interfaces” (this notion being understood at the intersection between Manovich's and Nakata's models) works as an invitation to observe how their formal dispositifs are informed by, and in turn condition, the multi-layered cultural relations between the filmmaker and her cinematic practice on the one hand and the depicted community and their media practices on the other. As a practitioner, I find that this theoretical framework raises compelling creative challenges, in that it underlines the importance of designing our films so that they acknowledge the complexity of their own appropriative dispositifs. As a spectator, I cannot wait to see what new strategies future filmmakers and artists will invent to address and displace these challenges.

Chloé Galibert-Lainé is a French researcher and filmmaker, currently preparing a PhD at the Ecole normale supérieure de Paris (SACRe / PSL). In recent years, she has taught and led workshops at institutions including Paris 8 University, the Royal Academy of Art in The Hague, the Johannes Gutenberg University in Mainz, the School of Art and Design in Lucerne and the Merz Academy in Stuttgart. Her research takes different forms (texts, films, video installations and live performances) and explores modes of spectatorship, gestures of appropriation and mediated memory. Her films have been presented at festivals including FIDMarseille, True/False festival, transmediale, Ars Electronica Festival, Images Festival, Kasseler Dokfest and EMAF.

SUMMARY

Netnographic Cinema as a Cultural Interface**Chloé Galibert-Lainé**

This article introduces the notion of “netnographic cinema” and contextualizes this contemporary filmmaking practice in the light of Lev Manovich’s 1997 article “Cinema as a Cultural Interface”. First, I present a corpus of contemporary experimental films that are entirely made of appropriated online media and argue that it is productive to interpret this new filmmaking practice in the light of the history of ethnographic cinema. The second part of the article offers a comparative close-analysis of two netnographic films made from the same online material, but adopting different formal strategies for representing that material: Penny Lane’s feature-length *The Pain of Others* (2018), and a medium-length desktop documentary that I produced in response to Lane’s film, entitled *Watching the Pain of Others* (2019). Finally, a third part articulates why such “netnographic” films can be understood as “cultural interfaces”, as defined by both Lev Manovich and Indigenous scholar Martin Nakata. The results of the article are twofold: an original theoretical angle is proposed to approach a contemporary filmmaking practice, which is described from the perspective of a practitioner; and a classic article by Lev Manovich is revisited and actualized with considerations to recent developments in the field of Post-Colonial and Indigenous Studies.

keywords: Experimental Cinema, Online Ethnography, Lev Manovich, Cultural Appropriation, Videographic Research

Daniel Strutt (Goldsmiths, University of London)

Mystical-Type Experience at The Virtual Reality Interface

*Technics, Aesthetics, and Theology in the Search
for Cosmic Connection*

In recently received event invitations and articles in online tech publications such as *Wired*, *Futurism* and *The Verge*,¹⁾ I have noticed an interesting pattern of a kind of “spiritual” attention being paid towards new digital immersive technologies like Virtual Reality (VR) and Augmented Reality (AR). I attended one such event (in which an acquaintance, a “ritual designer”, was involved) and my experience there deepened my interest in this field of what I would call *quasi-religious*, *mystical* or *metaphysical* themed experience in mixed reality. It has also raised some questions that I hope to address in this article regarding the specific modes of ontological reflection that technologies such as VR and AR might be capable of offering, and the cultural or existential needs or *crises* that they seem to address. Moreover, I am led to speculate on the value of such experiences — do new immersive technologies really offer an enhanced interface to sensations of cosmic or mystical connection, or do they, by attempting to manifest what is often understood as essentially ineffable, intangible, and not “actual” in a literal sense, actually in some ways demean the “authentic” mystical experience?

Named *Isness*, the specific experience I had was a communal guided “ritual” experience in VR, presented as a workshop within the biennial “Breaking Convention: Conference of Psychedelic Consciousness” at the University of Greenwich in London in 2019.²⁾

1) Specific articles I explore later in this paper are: Jon Porter, ‘HTC Thinks Christians are VR’s Next Big Audience: From virtual to spiritual realities,’ 16 December 2018, *The Verge*, <www.theverge.com/2018/12/16/18139134/htc-vive-studios-7-miracles-focus-virtual-reality-movie-raindance-film-festival>, [accessed 28 April 2020].

Kristen French, ‘This Pastor Is Putting His Faith in a Virtual Reality Church,’ 2 February 2018, <www.wired.com/story/virtual-reality-church/>, [accessed 28 April 2020].

Kristin Houser, ‘Watch a Mother Reunite With Her Deceased Child in VR,’ 7 February 2020, <futurism.com/watch-mother-reunion-deceased-child-vr>, [accessed 28 April 2020].

2) See: <www.breakingconvention.co.uk/>, [accessed 30 June 2020].

Though I confess that didn't engage much with the conference itself and merely arrived for the VR experience, I could tell upon entering the bustling main hall of the venue that this was not a regular academic conference. Despite lectures and talks by such esteemed folk as government advisor Dr. David Nutt, this seemed to me to be an event directed primarily at practitioners of alternative therapies and self-confessed "psychonauts", and the trappings of this were evident in the tables laden with rainbow-coloured art, crystals and dreamcatchers. However, I located the room in which this VR experience took place, and despite a little tentative awkwardness, I had an experience that genuinely excited me.

After a brief introductory stretch and breathing exercise with the host who had greeted us, my group of four were led single-file and blindfolded into another room, where we were positioned within a space, our blindfolds removed and replaced with VR goggles. By the gentle guiding voice of a narrator (the familiar voice of my acquaintance) we were instructed how to interact with the virtual space, the other three participants, and with the molecular objects which appeared to float between us.³⁾ It was an incredibly calming, harmonious experience. At the end, about 20 minutes later, the goggles were removed and we sat on the floor to discuss what we had seen and felt. The other participants straight away likened their experience to drug-induced visions they had previously had with the shamanic ritual hallucinogen ayahuasca. I personally felt calm, focused, and yet excited to have had my first meaningfully *shared* VR experience. What was perhaps then of equal fascination was to find out that this pseudo-spiritual experience was in fact an academic research project led by Dr. David Glowacki, working out of the *Intangible Realities Laboratory* at the University of Bristol.⁴⁾

Despite this VR experience's empirical purpose, having been there myself, then having read the paper written about the research,⁵⁾ and considering its location at a psychedelic consciousness convention, it does seem to me (possibly contentiously) that it was intentionally designed to appeal primarily to a kind of new-age spirituality movement. Though I am sure that the researchers saw this audience, and this conference specifically, as fecund territory for an open-minded sample group for their experiment, they will no doubt have also had considered the topicality of the fresh cultural focus from groups invested in "Eastern philosophy, alternative therapy and contemplative studies" and indeed from some more established churches, in the technologies of virtual, augmented, and mixed reality.⁶⁾ For most of these groups, VR is seen to have potential as a means of attaining what are referred to as Mystical-Type Experiences (MTEs). Though I will go into greater detail on these later, MTEs are described by Glowacki et al. in short as "subjective experiences whose characteristics include a sense of connectedness, transcendence and ineffability".⁷⁾

In a culturally broader sense (beyond just new-age spiritualism), there is a recent attention paid not only to the attainment of higher states of consciousness at the crossover

3) A short video about the *Isness* experience can be viewed here: <vimeo.com/386402891>, [accessed 11 July 2020].

4) The website of which can be found at: <irl.itch.io/>, [accessed 11 July 2020].

5) David R. Glowacki, Mark D. Wonnacott, Rachel Freire, Becca R. Glowacki, Ella M. Gale, James E. Pike, Tiu de Haan, Mike Chatziapostolou, and Oussama Metatla, 'Isness: Using Multi-Person VR to Design Peak Mystical-Type Experiences Comparable to Psychedelics', arXiv:2002.00940 (2020).

6) See for instance the website: <embodiedphilosophy.org/>, [accessed 28 April 2020].

7) Glowacki et al., 'Isness', p. 1.

of religious and psychedelic experience, but also to other modes of liminal consciousness; engaging with pathologies such as psychosis and schizophrenia, with trauma and grief, and with Near-Death Experiences (NDEs) and Out-of-Body Experiences (OBEs). In this sense, immersive virtual technologies are being used to simulate a wide category of boundary states of consciousness that are not just *mystical* but more *metaphysical*, in the sense that they do not only aim for an exhilarating transcendence but also, in a more mundane therapeutic sense, for simply maintaining a conscious equilibrium through moments of cultural and psychological instability.

Of course, this attention to the ontology or indeed *theology* of VR is not entirely new. Michael Heim articulated these parameters in 1993 in his influential book *The Metaphysics of Virtual Reality*:

Some observers, in their first efforts to explain the phenomenon to their contemporaries, pointed to drugs or sex or entertainment. But the profundity of the VR experience calls for something of a grander stature, something philosophical and religious. The time has come to grasp the phenomenon in its depth and scope. After all, we are talking about virtual “reality,” not fleeting hallucinations or cheap thrills. We are talking about a profound shift in the layers of human life and thought. We are talking about something metaphysical.⁸⁾

Heim acknowledges that VR is often first associated to the effects of hallucinatory drugs, and wishes to look beyond these trivial “cheap thrills” towards something considerably more *authentic* and profound — even religious. However, for Glowacki et al. and others, it is certainly not to demean VR to liken it to psychedelics, as both experiences are equally authentic in a phenomenological sense. They express an understanding that both VR and hallucinogens exist within a “broad continuum of virtual technologies” that include ritual practices, dreaming and meditation that can permit MTEs to occur without drugs or technological augmentation.⁹⁾ If what Heim is seeking is a lasting experience of profundity then this is something certainly achievable through hallucinatory states (as has been very well documented by figures such as Alexander Shulgin and Aldous Huxley). What is perhaps more questionable is whether anything approximating this same elevated, fully embodied state is achievable through VR alone. If drug-induced psychedelic experiences seem to emerge spontaneously from within, and are seen from our own mind’s eye, do immersive technologies not simply offer a rather more superficial *simulation* of profundity, represented and displayed before us, but created by someone else?

Glowacki et al.’s research on MTEs in virtual reality in fact directly models itself on relatively recent psychedelic drug research by Griffiths et al.¹⁰⁾ Interestingly, these experimental models were developed to use psychedelics for the therapeutic treatment of depression, addiction, and end-of-life anxiety, and yielded results not only in the successful

8) Michael Heim, *The Metaphysics of Virtual Reality* (Oxford: Oxford University Press, 1993), p. xvii.

9) Glowacki et al., ‘Isness’, p. 10.

10) Roland Griffiths, William A. Richards, Una McCann and Robert Jesse, ‘Psilocybin can occasion mystical-type experiences having substantial and sustained personal meaning and spiritual significance’. *Psychopharmacology*, vol. 187, no. 3 (2006), pp. 268–283.

alleviation of symptoms but also in generating meaningful MTEs. The research in fact concluded that the two were directly correlated — the implication being that mystical experiences are no mere side effect of the treatment of pathology, but rather a major factor in the healing process.

This all leads me to ask what ontological status VR experiences should have, and through what disciplinary knowledge should we approach the kinds of meaningful experiences that VR affords? Is this a *psychological* issue of media affordances (deployed within the therapeutic pursuit of “self-help” or self-discovery); a *philosophical* issue of technological systems by which we can potentially enhance our understanding of our existence through technological prostheses; an *aesthetic* issue of how images or art stimulate and provoke metaphysical thought; or in fact a *theological* issue of quasi-religious experience? To address some of these questions, in this paper I shall consider some technical and aesthetic theory that seems pertinent to these issues of mystical or spiritual experience in media in general, before looking at some current trends in VR content creation to ask how their makers configure a techno-aesthetic appropriate to this category of experience. Finally, I move to consider some of the theological issues these trends raise, exploring the possibility of a techno-theology or “technoetics” for VR.

Technogenesis and Metaphysical Experience

In my book *The Digital Image and Reality: Affect, Metaphysics and Post-Cinema* I discussed “metaphysical experience” as something that is subtly altered through the influence of digital image technologies.¹¹⁾ I wrote about how digitally rendered experiences of plastic or malleable time, space, materiality and causality (in cinematic special effects and post-cinematic immersive environments) passively accumulate towards a profound ontological shift barely noticeable at a conscious level. Rather than experiencing revelatory or sublime *eureka* moments of insight that are recognised and acknowledged as such, we instead experience a slow, subconscious meshing together of small, low-key affective “frissons”, and without really realising it find ourselves within quite a different *structure of feeling* about the universe, the world, and our sense of self. Rather than framing this shift in a theological sense, I aimed for a rather more ambivalent ethical stance of a “mellow nihilism” or “weak metaphysics” (from philosopher Gianni Vattimo), and of a kind of playful speculative futurism.¹²⁾

I accounted for the digital shift in metaphysical thought by working with a philosophical concept of technogenesis, emerging from Heidegger’s essay *The Question Concerning Technology*¹³⁾ and through Bernard Stiegler’s notion of “grammatisation”,¹⁴⁾ in which we see humanity evolving alongside technology in a synergistic mode. Within my understand-

11) Daniel Strutt, *The Digital Image and Reality: Affect, Metaphysics and Post-Cinema* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2019).

12) Gianni Vattimo, ‘From Utopia to Heterotopia’, in *The Transparent Society* (Cambridge: Polity Press, 1992).

13) Martin Heidegger, *The Question Concerning Technology* (New York: Harper Perennial, 1977).

14) Bernard Stiegler, ‘Die Aufklärung in the age of Philosophical Engineering’, in M. Hildebrand et al. (eds.), *Digital Enlightenment Yearbook 2013* (Amsterdam: IOS Press, 2013).

ing, digital image technologies arrive after cinema (possibly as an extension or re-launch of the Deleuzian “Time-Image”) as the latest mode of the *enframing* of existence (or “Ges-tell” in Heidegger’s language).¹⁵⁾ Digital technologies capture and express reality as image according to their own technical capacities and automatisms, in a broad shift from photographic *representation* (in cinema) to the digital *simulation* of more complex and malleable realities.

For theorists such as Patricia Pisters, digital image technologies bring to the fore a specific category of image of mental landscapes — the *neuro-image* — as an apparent turn inwards and away from stable, observable realities.¹⁶⁾ Here we see images of psychosis and schizophrenia that reflect on the contemporary status of our consciousness of the world, and on our contemporary digital networked screen culture, which is itself schizophrenic. For other theorists such as D. N. Rodowick, the turn away from the indexicality of photographic media permits a turn to fantasy landscapes, which while retaining “reality markers” such as three-dimensional space and gravitational force, inexorably gravitate towards the stretching and breaking of physical realist principles.¹⁷⁾

In my own approach, I see these contortions of reality as ethical modes of ontological reflexivity — not dissolved within the detached relativity of multiple subjective perspectives of equal importance, but rather as a means of imagining ethical futures in a pragmatic if still playful sense. By aesthetically experimenting with the liminality of digitally rendered realities through digital image tools (e.g. the morph, the glitch, deepdream, etc.), we might start to intuit an immanent *plasticity* in all of our lived realities. This is to say that a reality that is understood to be simulated is one that can also be manipulated — not necessarily as the nightmarish *Matrix* of the film, but instead an empowering *indirect* realism that allows us to palpably feel the world as virtual and plastic.¹⁸⁾

Cosmic Connectedness

While in my work I have steered clear of religious or theological concepts even when considering films such as *Enter the Void* and *Source Code* that explicitly deal with concepts of soul and reincarnation, media theorist Laura Marks expertly draws together issues of faith, philosophy, and media technology. In her two latest books *Enfoldment and Infinity*¹⁹⁾ and *Hanan al-Cinema*²⁰⁾, as well as in much of her other recent writing, she works with Islamic theological concepts drawn from what were the “Dark Ages” of Western Europe but a time of great philosophical *illumination* in medieval Arabia and Persia, to reflect on a shift away from the figurative, direct realism of European art towards a *figural* and ab-

15) Gilles Deleuze, *Cinema 2: The Time Image* (London: The Athlone Press, 1989).

16) Patricia Pisters, *The Neuro Image: A Deleuzian Film-Philosophy of Digital Screen Culture* (Palo Alto, CA: Stanford University Press, 2012).

17) David N. Rodowick, *The Virtual Life of Film* (Boston: Harvard University Press, 2007).

18) Catherine Malabou, *Plasticity at the Dusk of Writing: Dialectic, Destruction, Deconstruction* (New York: Columbia University Press, 2010).

19) Laura U. Marks, *Enfoldment and Infinity: An Islamic Genealogy of New Media Art* (Cambridge, MA: The MIT Press, 2010).

20) Laura U. Marks, *Hanan Al-Cinema: Affections for the Moving Image* (Cambridge, MA: MIT Press, 2015).

stract digital, algorithmic aesthetic.²¹⁾ As Marks most succinctly explains in her article “Thinking Like a Carpet: Embodied Perception and Individuation in Algorithmic Media”, due to the Qur’an forbidding the representation of actual living forms as blasphemy, a powerfully abstract expression of divinity developed through material media such as carpets, wood carving, tiles, and calligraphy, amongst others.²²⁾

By returning to pre-modern spiritual philosophies “of an enchanted world, the world before the great disenchantment of the enlightenment”, Marks speaks to both a concept and an embodied aesthetic of the harmonious interconnectedness of body, world, and cosmos that was later overridden or “repressed” by the Western rationalist enlightenment.²³⁾ Woven carpets function as a useful metaphor for this kind of thought: “thinking like a carpet may help us model, with our thoughts and our bodies, the relationships between points and the universe.”²⁴⁾ Although perhaps an obvious truth, this mode of thought highlights the fact that no mediated image, nor any image-generating hardware or software, is independent of energies, processes, and underlying dimensions of the universe. This points to the *indirect realist* observation that no image is ever simply a representation of something but is a manifestation of complex connected forces, and thus constitutes its own essential microcosm. In addition, each act of embodied sensual perception creates the image anew in its affective dimension — a momentary extraction and materialisation of form from a fluctuation of cosmic energies. In her book chapter “Enfolding-Unfolding Aesthetics” from 2014, she describes mediation in general as a process of *unfolding* the infinite (the cosmic) into material existence.

Mediation is not a block to the infinite but a fold between the infinite and our perception [...] Media does not destroy nature but is part of it; it is an extra set of folds, a surface complication, codifying and altering nature, and contributing its own materiality.²⁵⁾

Connecting Deleuze and Guattari’s *actuality* and *virtuality* to Islamic concepts of manifest and latent states (*zahir* and *batin*, respectively), the technological medium that shows us reality does not simply represent it as an image but rather unfolds it and actualises it for our sensory faculties from an underlying immanent and infinite virtuality. Images do not represent the infinite but rather conjure their own material realities as manifestations of

21) Drawing on Deleuze’s idea of figural aesthetics from *Francis Bacon: the logic of sensation* (London: Continuum, 2003).

22) In Marks’ words, *living forms* include “anything with a face, anything with a body, and sometimes even with an outline”. Laura U. Marks, “Thinking Like a Carpet: Embodied Perception and Individuation in Algorithmic Media”, *Acta Univ. Sapientiae, Film and Media Studies*, vol. 7 (2013), p. 9.

23) Laura U. Marks, ‘Rethinking Digital Ideologies: In Conversation with Laura Marks’, Interview with Max Breakenridge. 16th December 2019, University of Glasgow School of Culture & Creative Arts. Online: <cca.academicblogs.co.uk/rethinking-digital-ideologies-in-conversation-with-laura-marks/>, [accessed April 2020].

24) Marks, ‘Thinking Like a Carpet’, p. 19.

25) Laura U. Marks, ‘Enfolding-Unfolding Aesthetics, or the Unthought at the Heart of Wood’, in R. Gaafar and M. Schulz (eds.), *Technology and Desire: The Transgressive Art of Moving Images* (Bristol: Intellect, 2014), p. 159.

an underlying immanence. Cultivating a “cosmic perception”, then, is to sense and perceive the infinite in and through images.²⁶⁾

Of course, not all images cultivate or encourage this mode of perception, or act effectively as interfaces to the infinite. Figurative art represents the recognisable forms of life as they appear in ordinary perception, often mummified and static. For Marks, carpets, like other forms of Islamic art, are effective exactly because they are *not permitted* to be figurative, instead using organic or cosmic forms:

These carpets depict a mise-en-abîme of worlds within worlds. Carpet scholars sometimes suggest that the center or the deepest layer represents heaven; often the motifs become increasingly refined as they approach the “divine” center. A mystical view could see these carpets as lessons that all of reality is illusory, but that the universe has an underlying Structure.²⁷⁾

Marks has on many occasions described this same cosmic aesthetic unfolding in new media art. In Chapter 10 of *Enfoldment and Infinity* she compares Caucasian carpets to “genetic algorithms” (drawing on the concepts of evolutionary biology as they have been taken up by computer science) that do not imitate the *forms* of life but instead the *processes* of life. She suggests that though programmed by discrete sets of rules and parameters, through time these carpet designs evolve and “mutate” with a kind of non-organic but self-organising creative life-force.²⁸⁾

These strange forms show that the new arises not from laws but from chance, creativity, and individual actions that could not be foreseen. If there is religion here, it is a Gnostic one, imagining a God who does not make laws but just observes the system as it unfolds, curious to see what we will do next.²⁹⁾

In new work, Marks articulates a concept of a specific kind of “talisman-image”, a media form that like a magical talisman explicitly and effectively folds cosmic energies to our advantage, and “connects the divine source to the human recipient”.³⁰⁾ She describes:

With the Neoplatonist model of a well-organised cosmos established, practices emerged to intervene in its order by folding it differently: astrology, alchemy, and magic, in particular the making of talismans. The talisman-image intervenes in the order of the cosmos by folding it and drawing the folded points into contact with the body.³¹⁾

26) Marks, ‘Rethinking Digital Ideologies’.

27) Marks, ‘Thinking Like a Carpet’, p. 15.

28) Marks, *Enfoldment and Infinity*, pp. 305–315.

29) Marks, *Enfoldment and Infinity*, p. 315.

30) Laura U. Marks, ‘Talisman-images: from the cosmos to your body’ in Radek Przedpełski and Steven Elliot Wilmer (eds.), *Deleuze and Arts of Multiplicity* (Edinburgh: Edinburgh University Press), p. 28 [forthcoming].

31) Marks, ‘Talisman-images: from the cosmos to your body’, p. 6.

Although Marks does not believe in actual magical powers, she aims to describe how this kind of image “appeals to interconnected cosmic levels”, “cultivates awareness of these interconnections”, and makes it possible “to cultivate ourselves as microcosms”.³²⁾

Whilst saying that she will save a detailed investigation of talismanic media content for later writings, Marks does nonetheless briefly speak of a *talismanic cinema* that shows how the universe is connected, and which “activate sympathy among entities at different levels of the cosmos”. This raises questions about how we might then imagine a form of talismanic VR content. Could VR, even more so than cinema, be an especially effective interface to the infinite?

Interfaciality and Virtual Reality

Although Laura Marks flirts with virtual reality in chapter 9 of her *Enfoldment and Infinity*, “Herat, 1 487: Early Virtual Reality”, she is really dealing with a metaphor of virtuality for Islamic Art (in the Deleuzian sense) rather than the actual technical interface of the VR apparatus. To now move to discuss VR as a discrete technical form in its own right, with its own specific content, I find it useful to draw on the theory of interface and interfaciality from Korean film scholar Seung-hoon Jeong. Serving as a useful bridge between cinematic concepts and digital forms, Jeong’s concept of interface draws together the philosophy of technology (or *technics*) and image theory in a way that allows us to think about the specificity of VR as an interface which generates a particular kind of ontological reflexivity.

In his *Cinematic Interfaces: Film Theory After New Media*, Jeong suggests that the cinematic image was originally and from its birth about a flickering tension between actual and virtual modes of perception. In rethinking and reconceptualising cinematic form and aesthetics through the new media metaphor of the interface, he creatively appropriates a concept of interfaciality to frame the cinematic concept of *suture* as a flexible and creative point of contact with media content and technological forms. He states: “Suture is no longer a suspicious ideological mechanism, but a productive agency for renewing film theory.”³³⁾ For Jeong, suturing techniques, along with *de-suturing* breaks, have from the beginning of cinema worked in harmony to creatively play with our consciousness of the reality status of images. They work together to imply a tension at the interface between direct and indirect realist modes of embodied perception, forcing us — our body, our subjectivity — “back-in-the-room”. De-suturing moments force an acknowledgment of the virtuality of the image, or at least its highly contingent reality status. The interface is thus a space of continual suture and de-suture, unfolding and enfolded, within fluctuating realities, and where we can creatively negotiate our own subjectivity within virtual cinematic dimensions.

32) Marks, ‘Talisman-images: from the cosmos to your body’, p. 34.

33) Seung-hoon Jeong, *Cinematic Interfaces: Film Theory After New Media* (London: Routledge, 2013), p. 15.

Interfaciality proliferates in self-reflexive and self-encompassing ways between the strictly material interface, the fantasy interfacing with the extradiegetic outside, and the film as a fantastic interface installed in our social reality. The specific interface per se then sutures one shot to another, and thereby desutures the shot/reverse-shot structure; fantasy sutures the character into the intradiegetic outside, thereby desuturing the diegetic inside; film sutures the spectator into the entire diegesis, thereby desuturing one's sense of reality of reality boundary.³⁴⁾

Jeong ends up describing a system of “Chinese boxes of interfaciality” offering connection between “different dimensions of the image (diegesis, enunciation) or of the subject (reality, the Real)”.³⁵⁾

Though articulating his theory initially through the cinematic image, by using the new media “interface” as an expansive metaphor Jeong is most literally discussing digital media forms. As analogue film offered up a specific and limited technical apparatus for suturing and de-suturing processes (the edit, the camera, the projector, film effects), the technical interfaces of computational hardware and software offer up a wholly different, considerably more complex, and ontologically distinct set of image processes.

Jeong describes how the image-interface in digital forms offers its own layered dynamics of subjectivity and reality: cultural and historical content becomes re-organised from classical cinematic linear narrative and diegetic forms into virtual database worlds such as YouTube (that he defines as *cultural* interfaces); screens become permeable membranes and immersive interactive spaces that complexify the distance of cinematic interface (*perceptual* interfaces); and the body is now a sensory interface in and of itself, without which the “image” does not manifest or have any independent existence (*embodied* interfaces).³⁶⁾ Each image offers different dimensions of interfaciality that impact on connecting consciousness to reality in specifically digital modes. On VR specifically, Jeong describes the increasingly active user-subject:

No longer remaining a dreamer of a fantasy world simulated on a head-mounted display, the VR user now becomes a navigator whose embodied agency, motor intentionality and tactility actualises access to a real space, a “space full of information that can be activated, revealed, reorganised and recombined” as he navigates it. The turn is clear: from optic observation to haptic operation, from digital imagery to digit-using subjectivity, from passive reaction to active production.³⁷⁾

Noting the increased materiality of this “real space”, VR does seem, for Jeong, to bring new dynamics of intentionality and agency. In principle, this seems like increasingly productive agency as a kind of creative empowerment, but at the same time, the interface is in a way *less* virtual that cinema was — more actual, more real, more tangible. The question then becomes: could VR in its increased immersivity and complexity potentially serve as

34) Ibid., p. 49.

35) Ibid., p. 50.

36) Ibid., pp. 4–6.

37) Ibid., p. 210 (quoting Mark Hansen).

a better medium for ontological reflexivity — as an enhanced “interface to the infinite” in Marks’ words — or does it, by making space, objects, bodies, and information more material and *operational*, actually foreclose virtuality? Is there in fact something about “remaining a dreamer of a fantasy world” that is potentially lost in VR?

Ultimately broadening out beyond material technological interfaces, Jeong’s theory, much like Marks’, moves beyond the image-as-representation altogether to offer a broader ontology of images, of aesthetic experience, and of existence in general. He asserts that in fact *all experience is interface*, such that being embodied and embedded in the world depends fundamentally on *virtual* interfacial processes with manifested realities. It is, Jeong says, simply, “connectedness”.³⁸⁾

In this sense, interfaciality could become merely another abstract and relativistic catch-all term for phenomenological experience; a productive new-media metaphor that serves for all aspects of reality and subjectivity. However, with enough technical and medium specificity the term can pivot to the ontological, to processes and moments of becoming or unfolding at distinct technological interfaces. Jeong’s interfaciality, as woven together with Stiegler’s understanding of technical grammatisation and Deleuze’s principles of a “time-image” cinema, allows us to think about an ontological paradigm shift that accompanies digitisation, and to speak of ontologies of digital interfaces in both specific forms (from discrete simulation and 3D technologies to VR) and yet in terms which are generalisable to a whole generation of new-media users.

VR as Mystical-Type Experience: Enchantment, or Connectedness?

Moving through the abstract technical systems of Stiegler, to a general image philosophy through Marks, and then to the specificity of cinematic and digital image interfaces through Jeong, we can perhaps arrive at VR technology proper with a functional theoretical backdrop. This is to see VR as an enhanced technical interface that potentially generates its own emergent dynamic relationship of our subjectivity with realities and their underlying virtual or informational basis. Understanding then that *all* media forms, from wood, to carpet, to cinema, generate material realities as interfaces to the infinite (which is really to say that all images generate their own ontology), we might be encouraged to ask what is so special about VR? What are the specific functionalities or *affordances* of virtual reality that inspire the conviction (or *faith*) amongst some that this technical form is especially well adapted to offer us an elevated mystical-type experience? And what, then, are the specific affordances of VR as relative to those of hallucinogenic drugs (which lead Heim to believe VR to be even more real and profound than any drug experience), or indeed to those of religious ritual?³⁹⁾

38) Ibid., p. 8.

39) Affordances here are understood first through James J. Gibson’s original 1986 ecological definition, as “what the environment provides or furnishes the animal” [James J. Gibson, *The Ecological Approach to Visual Perception* (New York: Taylor and Francis, 1986)] and then through Donald Norman’s revision of the concept as the discoverability of an object or system’s “action possibilities” — as a question of technical or interface design [Donald Norman, *The Design of Everyday Things: Revised and Expanded Edition*, 2nd ed. (New York: Basic Books, 2013)].

It is perhaps necessary to look closer at what actually qualifies as a subjective MTE in any context, be it induced by psychoactive drug, religious ritual, or media interface. As Glowacki et al. describe, a solid empirical framework for measuring mystical experience was developed by Ralph Hood in 1975 within the realm of the phenomenology of religiosity and spirituality.⁴⁰⁾ Called the “M Scale”, it was designed to cluster and measure self-reported descriptions of a variety of mystical-type experiences for comparison and correlation. This scale was itself based on an earlier categorisation of specifically *religious* experience from 1960 by perennialist philosopher⁴¹⁾ Walter Stace⁴²⁾, which Hood organised in three categories of experience as such:

Introvertive mysticism

- timelessness and spacelessness (“*I have had an experience which was both timeless and spaceless*”)
- ego loss (“*I have had an experience in which something greater than myself seemed to absorb me*”)
- ineffability (“*I have had an experience which cannot be expressed in words*”)

Extrovertive mysticism

- inner subjectivity (“*I have had an experience in which all things seemed to be conscious*”)
- unity (“*I have had an experience in which I realized the oneness of myself with all things*”)

Interpretation

- positive affect (“*I have experienced profound joy*”)
- sacredness (“*I have had an experience which I knew to be sacred*”)
- noetic quality (“*I have had an experience in which a new view of reality was revealed to me*”)⁴³⁾

Glowacki et al. explain how Griffiths et al. in 2006 then first used Hood’s M-scale to measure experience under the influence of high doses of psilocybin.⁴⁴⁾ To do this, they deliberately eliminated overt reference to God or a godlike sentience, secularising the

40) Ralph W. Hood, ‘The Construction and Preliminary Validation of a Measure of Reported Mystical Experience’, *Journal for the Scientific Study of Religion*, vol. 14 (1975), pp. 29–41.

41) The perennialist position towards mysticism taken by Hood, Stace and others, such as William James and Aldous Huxley, seeks a universal account of mystical experience with an assumption that all such practices are in pursuit of a single or identical type of metaphysical truth. This school of thought sees that there are core similarities to mystical experience across religions, cultures and eras. This is disputed by Katz (1978), who states that Stace’s typology is reductive of the complexities and varieties of mystical experience, and notes that Stace supposes that superficial similarities in the way experiences are described implies a similarity in experience. According to Katz, a closer examination of context reveals that those experiences are not in fact identical. Steven T. Katz, ‘Language, Epistemology, and Mysticism’, in *Mysticism and Philosophical Analysis* (Oxford, Oxford University Press, 1978).

42) Walter T. Stace, *Mysticism and Philosophy* (Philadelphia: Lippincott, 1960).

43) Source: Research Centre for Biographical Studies in Contemporary Religion, Bielefeld University. Online: <[www.uni-bielefeld.de/\(en\)/theologie/forschung/religionsforschung/forschung/streib/methoden/mysticismscale.html](http://www.uni-bielefeld.de/(en)/theologie/forschung/religionsforschung/forschung/streib/methoden/mysticismscale.html)>, [accessed 28 April 2020].

44) Griffiths et al., ‘Psilocybin can occasion mystical-type experiences’.

mystical-type experience into notions of wellbeing, meaningful insight, and positive affect.⁴⁵⁾ Griffiths' "Mystical Experience Questionnaire" (the MEQ30) was thus simplified and restructured again with a streamlined four-category structure:

It is designed to capture a participant's feeling that their experience: (1) is ineffable; (2) transcends typical experiences of space and time; (3) is mystical (i.e., produces senses of internal/external unity, connectedness, sacredness, and noetic qualities); and (4) produces a positive mood.⁴⁶⁾

Glowacki et al. then make the *additional* shift to apply these categorisations of MTEs to experiences within VR. He takes the four above categories — I, T, M, P — as measures of MTEs, and charts them on graphs with supporting descriptive "indicative quotations" as a qualitative measure of these categories of experience.

I cannot help but reflect on these categories of "mystical-type" experience relative to my own consideration of "metaphysical" experience (framed by a philosophy of technogenesis). I discussed metaphysics in terms of our embodied understanding and awareness of unobservable but real structures of existence, albeit sometimes very abstract laws of speculative and theoretical physics such as quantum physics, string theory, and dark matter. I suggested that the way that these *virtual* concepts and forces (which are often as much a matter of philosophical reflection as of empirical science) are mediated, shown, or actualised in a technical interface, affects the embodied intuition of our bodies in time, space, material reality or within multiple dimensions. To cultivate a sense of the structure of the universe and our place within it seems clearly related to "mystical experience" as defined thus far. The suspension or transcendence of space and time, ineffability, positive affect, noetic quality, unity, and reflection on subjectivity and ego all seem also within the realm of metaphysical experience.⁴⁷⁾ But this raises the question of what is in fact specifically *mystical* about these experiences. Why entertain the use of what are really *theological* definitions of mystical experience rather than considering more secular scientific concepts of the organisation of the universe?⁴⁸⁾

Perhaps we really need to ask if we are truly in the realm of theology, or instead of the much more tangible and technical concepts of media affordances? Interestingly, Glowacki et al., like Griffiths et al. before them, steer clear of explicitly religious concepts in their article. And yet the context of my experience of *Isness* was very clearly and deliberately spiritual, with my co-participants already highly invested in both the vocabulary and the stated goal of attaining higher states of consciousness (this issue of sample selection is in fact addressed by Glowacki, as I will discuss later).

In comparison, Laura Marks really does reflect on issues of God and faith in her work,

45) Glowacki et al., 'Isness', p. 3.

46) Glowacki et al., 'Isness', p. 3.

47) I perhaps also deliberately secularised these experiences by framing them within the realms of scientific knowledge of the universe as explored through science fiction and fantasy.

48) This perennialist account of *mystical* experience as actually being more about *metaphysical* intuition is also the position taken by Huston Smith in his article 'Is There a Perennial Philosophy?', *Journal of the American Academy of Religion*, vol. 55, no. 3 (1987), pp. 553–566.

talking specifically about experience of the infinite and the cosmic through “enchanted” and magical Islamic theology and philosophy. It is interesting to think about how she expertly bridges this gap between metaphysical and mystical experience through an *aesthetic* analysis. It feels like a deep consideration of aesthetics is often the missing component in both overly *technical* (focussing only on the structure or apparatus) and overly *mystical* (focussing only on phenomenological meaningfulness) accounts of metaphysical experience, and could offer a bridge, or point of triangulation, between them. This is because we can speak of a digital aesthetics as much as we can speak of a religious or sacred aesthetic, with both of these approaches permitting discussion of intellectually distanced concepts as well as the more intimate affective and perceptual aspects of the objects themselves. Aesthetics accounts for the way we approach such experiences within a pre-existing world-view that contextualises the “direct” experience we have just as much as the actual technical interface and its contents, and thus perhaps can go some way to explaining the kinds of cultural and subjective investments people have in these types of media.⁴⁹⁾

Mystical and Metaphysical Aesthetics

To discuss the aesthetics of interfaces and metaphysics in an abstract sense, we have to eventually also talk about the actual *tangible* content of these VR experiences that I have described. I would thus like to quickly survey what kinds of VR content are out there currently, to ask how they relate to a cosmic affective aesthetics of “unfolding the infinite” at the digital interface.

However, we should first ask: what is the aesthetic content of the *original* categories of MTE — that of the divine, or of God him/herself — otherwise thought of as the *generic* characteristic of religious mystical experience (that we are, ultimately, comparing a VR style MTE to)? In doing this, we should acknowledge that differing religions are perhaps marked by their distinct cultural and aesthetic approaches to the sacred, the mystical, and the afterlife. Not only do different religious traditions have discrete vocabularies and symbolic forms of God, they have a kind of *political* aesthetic of the role of faith and religion in a well-functioning society. Without delving too deeply into this complex of cultural-theological relations (though I do return to this below), we could perhaps broadly say that Judeo-Christian religion is marked by mystical categories of experiences that typically include hearing the voice of God, angelic or sublime visions, and the witnessing of miracles. Alternatively, as Laura Marks describes in “thinking like a carpet”, in Islamic aniconism divinity is represented and experienced indirectly through a rather more abstract sacred aesthetic of algorithmic complexity.

Then we could ask: what is the aesthetic content of drug-induced and hallucinogenic MTEs? While this is, to an extent, unique to the user, ritual-use shamanic drugs such as ayahuasca and peyote are known for inducing very distinctive visions and spectacular

49) One other philosopher who approaches an aesthetic theory of mystical experience is Kai-man Kwan, who describes a complexity of holistic factors involved in religious experience that undermines any scientific approach of “narrow empiricism”. Kai-man Kwan, *The Rainbow of Experiences, Critical Trust, and God: A Defense of Holistic Empiricism* (London: Continuum, 2011).

imagery of nature and connection — intricate and brightly coloured designs that pulse with light and energy. People then often describe encountering intelligent entities as guides, in the form of animals, plants, and other humans, or gods, aliens, hybrids, and beings that could not be described with words.⁵⁰⁾ Similarly, ketamine users (at very high doses) have described communion with extraterrestrial beings and computers (for the “psychonaut” John C. Lilly), or with nature and states of transcendent being — leading one woman, Marcia Moore (the “priestess”), to dub the drug the “aesthetic anaesthetic” and later her “Goddess Ketamine”.⁵¹⁾ However, ketamine seems to have a very different sensory aesthetic to ayahuasca, inducing less explicitly visual hallucinations as internal images, and rather distortions or exaggerations of perception (especially auditory).

Arriving to MTEs at the VR interface, we might simply expect the content and aesthetic of metaphysical or mystical experience in this medium to straightforwardly mimic or duplicate these kinds of religious and quasi-religious aesthetic experiences, hoping that a “mystical-type” feeling of transcendence would simply fall in behind these re-creations. This is, to an extent, exactly what most producers of this style of VR content actually seem to be doing. However, there is an immediate distinction to be made between the re-presentation of this in “old” media forms and its *simulation* in VR-type interfaces — adding dimensions of operability and agency that could be argued to be lacking even in religious or drug-induced experience. Religious and hallucinogenic MTEs, while fully embodied and overwhelming, seem to be more usually *witnessed* as visions rather than being consciously controlled by the user or interactive in any lucid dreaming sense.⁵²⁾ This leads me to now consider the actual MTE content in current circulation on VR platforms to see exactly how it either conforms or deviates from the types described thus far. I then aim to ask if they offer a potentially enhanced or more profound mystical experience or its opposite — a neutered virtuality.

We could start perhaps by describing *Mutator VR*, a “generative art” experience created by my colleague at Goldsmiths, Prof. William Latham. This installation deploys an almost explicitly hallucinogenic aesthetic in the mould of the ayahuasca or DMT experience — offering brightly coloured organic shapes with their stated aesthetic origins in both rave culture and fractal psychedelia. While “futuristic” and “alien” in one sense, this is, as Latham says himself, also nostalgic for a 1980s aesthetic vision of VR that was imagined in movies like *Tron* and *Lawnmower Man*, only now finally fully manifested due to

50) See for instance: <psychedelictimes.com/the-universal-archetypes-of-ayahuasca-dreams-and-making-sense-of-your-own-visions/>, [accessed 11 July 2020].

51) As discussed in chapter two of Karl Jansen’s *Ketamine: Dreams and Realities*, Marcia Moore understood her experience through Hinduist theological concepts: “The highest state was said to be the cosmic matrix, out of which she forms a new word “cosmatrix”, described as a pure state of transcendent being. The cosmatrix was equated with *Sat*, which Moore described as “the first emanations from the power source which the Hindus call *Brahman*” (the fundamental divine energy source from which everything is said to be derived).’ Karl L.R. Jansen, *Ketamine: Dreams and Realities* (Sarasota, FL: Multidisciplinary Association for Psychedelic Studies, [MAPS], 2000), p. 52.

52) A cinematic example of this is the hallucinogenic DMT sequence at the beginning of the film *Enter the Void* that is widely regarded as authentic, and which is based closely on the director’s own experience. Ian Failes. “Enter the Void Made by FX”. 28th December 2010, FXGuide, <www.fxguide.com/fxfeatured/enter_the_void_made_by_fx>, [accessed 28 April 2020].



Mutator VR

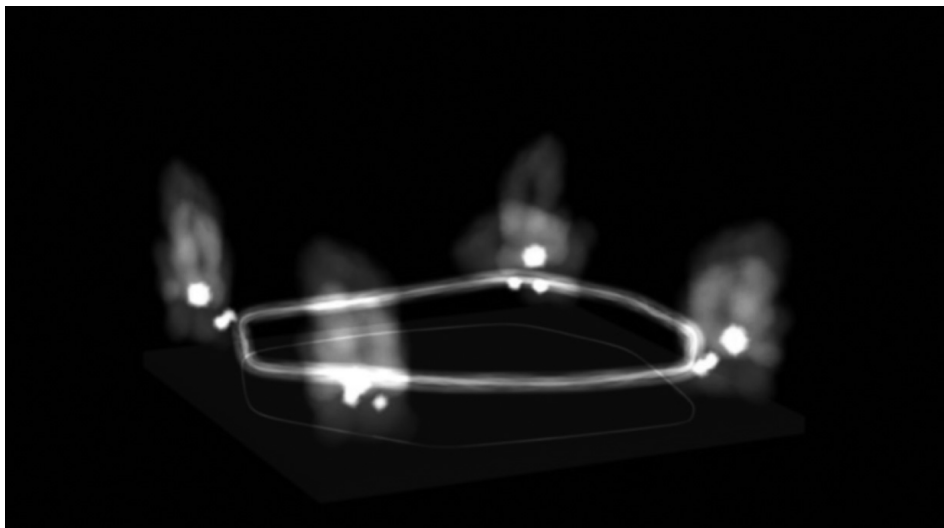
the huge processing power available to us. However, while engaging with a “rave” aesthetic that incorporates positive affects of happiness, togetherness, and ecstasy, *Mutator VR* makes no explicit claim to offer a spiritual or mystical-type experience, and its context (other than occasionally in the nightclub) is in the art gallery or technical showcase, and not for a psychedelic spirituality audience.

It was, however, in exactly the environment of pseudo- or *alternative* spirituality that I found *Isness*. Despite this, what initially distinguished *Isness* for me was not the context but the fact that it was a communal experience. As Glowacki et al. describe:

We developed *Isness* as a fork of the open-source Narupa project, a multi-person room-scale VR framework originally designed to enable groups of people to simultaneously cohabit real-time scientific simulation environments where they can reach out and touch molecular objects, manipulating rigorous real-time simulations of their dynamics.⁵³⁾

In the VR simulation of *Isness*, we found ourselves in a dark space that looked like a valley with distant hazy mountains surrounding us. Using a glove controller (called a “mudra” glove by the creators), we were guided by the narrator through a series of tasks which involved interaction with our own bodies (visualised as glowing forms), with the other participants, and then with the “molecular objects” mentioned above, which appeared as a floating string of geometrically connected floating points and lines (our task here was to work together to untangle the object, before allowing it to float up and away). This was all visualised in simple graphic forms that varied in colour, density, and brightness according to our interactions. These different tasks, conceived by the creators as

53) Glowacki et al., ‘*Isness*’, p. 4.



An image from *Isness* (from glow-wacky.com)

“states”, were each designed to a set of “aesthetic hyperparameters” that attempted to connect them directly to the discrete attributes of the MTE as describes by Griffiths et al.:

We defined a phenomenological “state” as a given set of aesthetic hyperparameter values. [...] Our decisions on how to set the aesthetic hyperparameters were grounded in design concepts [...] highlighted in the psychedelics research literature.⁵⁴⁾

So this experience, with a kind of elemental design aesthetic, sets out to directly reproduce and stimulate MTEs, and the feedback questionnaire, in turn, was designed to directly link the aesthetic states back to the categories of mystical-type experiences as originally articulated by Hood in 1975.

Another category of VR experience that also seems to explicitly connect mystical and drug-induced experiences are virtual OBEs (out-of-body experience) and NDEs (near-death experience) — where the former is considered to be a generic feature of the latter. The VR OBE conjures a virtual experience of leaving your body. By deploying psychological techniques such as “rubber hand illusion”⁵⁵⁾ and haptic feedback within the VR simulation, the user is first sensorily situated within a virtual body, before then having their perspective shifted up and out of that body to look down upon their virtual form.⁵⁶⁾ Researchers claim that this experience can help alleviate end-of-life anxiety, though critics note the pseudo-religious presumptions of this finding. As Vice documents:

54) Glowacki et al., ‘Isness’, pp. 4–5.

55) See for instance: Marieke Rohde, Massimiliano Di Luca, and Marc O Ernst, ‘The Rubber Hand Illusion: feeling of ownership and proprioceptive drift do not go hand in hand’. *PLoS ONE*, vol. 6, no. 6 (2011), e21659.

56) Pierre Bourdin, Itxaso Barberia, Ramon Oliva, Mel Slater ‘A Virtual Out-of-Body Experience Reduces Fear of Death’. *PLoS ONE*, vol. 12, no. 1 (2017), e0169343.

Craig Blinderman, the director of the Adult Palliative Medicine Service at Columbia University Medical Center, [...] feels that something about the VR experience is false, and if it did work, it might be promoting or creating belief systems that weren't there before. "There is something manipulative about "creating" a psychological belief that there may be "life after death" or that "my body is the only thing that dies, but some non-corporeal entity may live on," he says. "It all feels a little bit like escaping from reality".⁵⁷⁾

Other VR NDEs seem less *empirical* in emphasis, instead aiming only to faithfully represent a distillation of described experiences of near-death in an aesthetic way. One such experience, created by clinical psychologist and mindfulness teacher Tamara Russell with "cyberdelic" artist Jose Montemayor, seems to focus a combination of haptic effects, music, abstract art, and landscapes. As a journalist from *Psychologies* magazine reports (with fairly hazy detail), after a calming qigong session the group of four are given a headset and haptic backpack, and enter their own (separate) worlds:

And what a world! After the near-death scenario — which feels like a pain-free accident; not at all scary — things get interesting. There is an exhilarating buoyancy, the feeling that I'm ascending into the cosmos, of seeing the earth, a ball of life beneath me, gorgeous swirling images that Montemayor calls "visionary art" — art that inspires us to look inward — beautiful natural landscapes, the soothing voice of a "guide", uplifting music and a choice to enter new realms. It's so wonderful, love-filled and compelling I don't want it to end.⁵⁸⁾

In a slightly more perturbing experimental VR experience that was televised in South Korea in 2019 in a documentary called *I Met You*, the line between death and life is perhaps similarly transgressed, as a grieving mother was reunited, virtually, with her daughter Nayeon, who died in 2016 from an incurable disease.⁵⁹⁾ In an extremely emotional video, the mother speaks to and tries to reach out to touch the ghostly, uncanny image of Nayeon, while the rest of the family watch as spectators.⁶⁰⁾ Mother and daughter then float together upwards away from the simulated "real" world and to some other fantasy plane where they enjoy a rather eerie birthday picnic party together. The child then lies down to sleep before dissipating into a glowing white butterfly that flies off into the sky. The mother at this moment is clearly intended to experience a sense of cathartic release and emotional closure. However, there is a strange sense of stilted interaction in this whole simulation. Mother and child seem to converse, and yet the child speaks over the mother, clearly pre-programmed with her actions and reactions and unresponsive to the mother in any

57) Shayla Love, 'The VR Experience That Might Make You Less Afraid to Die', 31 January 2018, *Vice*. Online: <www.vice.com/en_asia/article/qvwgpb/the-vr-experience-that-might-make-you-less-afraid-to-die>, [accessed 28 April 2020].

58) Jini Reddy, 'Virtual reality: recreating the near-death experience', 8 April 2019, *Psychologies*. Online: <www.psychologies.co.uk/virtual-reality-recreating-near-death-experience>, [accessed 28 April 2020].

59) Houser, 'Watch a Mother Reunite with Her Deceased Child in VR'.

60) See the video of the experience here: <<https://youtu.be/uf1TK8c4w0c>>, [accessed 30 June 2020].



Screenshot from *I Met You* (Munhwa Broadcasting Corporation, Korea, 2019)

meaningful sense. Later, we see the mother's hands passing through the child's face as she tries to touch her, and later still the mother appears to be placing virtual candles on the birthday cake as if in a gaming environment. The uncanny valley is a gaping chasm here, and I have to wonder, despite the tacit acknowledgment of cultural differences in the memorialising of the dead, if this is truly therapeutic for those involved.⁶¹⁾

My personal sense of discomfort aside, this experience, like the OBE described above, clearly plays to a kind of belief in an afterlife by representing a fantasy realm in which this is the case, and in which the child transmogrifies into a pure entity of white light before "passing over". While these images are perhaps generically spiritual in terms of communing with the dead, watching them I did not feel as if they conform to any kind of mystical-type experience of ineffability, ego-loss, or ontological reflection, as despite the emotionally charged situation and technological prowess that is evident, the aesthetic here seems rather clichéd and cathartic. There is little in the way of virtuality here, and this does not feel like an expansive ontological experience but rather more in the realm of *phantasy* fulfilment.

This generic spiritual approach, perhaps unsurprisingly, also seems to apply to straightforwardly dogmatic religious content. As *The Verge* reported in 2018, the VR company HTC directly targeted Christians with the VR video game *7 Miracles*. They describe:

Although billed as the world's first feature-length VR movie, it's more accurate to think of *7 Miracles* as a collection of seven 10-minute-long vignettes, each of them focused on one of Jesus' miracles as described in the Gospel of John. It's nothing if

61) This is a subject of some debate even in Houser's *Futurism* article on the topic. See also Russ Banham, 'The Departed: Communicating with Lost Loved Ones Through AI and VR', 2019, DellTechnologies.com, <<https://www.delltechnologies.com/en-us/perspectives/the-departed-communicating-with-lost-loved-ones-through-ai-and-vr/>>, [accessed 30 June 2020].

not a straight telling of one of the least controversial portions of the Bible that wouldn't feel out of place as a special attraction in Sunday School.⁶²⁾

Clearly, having experiences which might seem too new-age spiritual, open, or alternative could be construed as problematic for any monotheistic religion which finds its source of truth in scripture. Thus, the only images that could feasibly be shown are those already described in religious writings. Within the short biblical narratives of *7 Miracles*, having any interactive agency beyond simply moving through the staged 360-degree scene, or having a simulated power to intervene in or change events, might also be problematic. And so the experience ultimately leaves *The Verge* journalist cold, as he describes the detached nature of the representational aesthetic — “devoid of blood, politics and conflict”.

Christians like and engage with the stories and lessons contained within the two Testaments in the Bible, but the shared community of experiencing and understanding their lessons is just as important, if not more so. Although the stories the Bible has to tell hold little appeal for me, the sense of community and togetherness does. Though well-produced in places, *7 Miracles* offers the former without the latter.⁶³⁾

For this journalist, there is no elevated or mystical experience here, though the content is perhaps also inherently “spiritual”. His suggestion is that while VR could potentially offer a more communal, immersive, and embodied spiritual experience, and thus an enhanced social experience of religious content, *7 Miracles* remains limited by old media conventions. The appeal of VR to denominational religious audiences is nonetheless still evident, with examples of VR churches and sermons, religious games, and VR bible apps, and so one has to wonder why this is. Perhaps they imagine that by making the narratives less historically distant, and by making the sacraments more sensorily immediate, they will be more vividly experienced as sacred.⁶⁴⁾ However, one can see that by literalising these imagined miracles, they can instead seem stripped of their “magical” power and become merely dry storytelling.

Radical Theology, Aesthetics, and Technoesis

I think I can easily surmise that mystical or metaphysical type experience in VR is not about the relative representational or narrative realism of the immersive experience, although some level of embodied sensory authenticity through haptic feedback can certainly act to better locate people in the immersive experience. So what then are the decisive factors of a mystical-type experience, that turn it into a meaningful, productive experience of agency at the interface of subjectivity and ontology? There are several factors I have addressed: questions of technology (e.g. suture, interfaciality, immersivity, interac-

62) Porter, ‘HTC Thinks Christians are VR's Next Big Audience’.

63) Porter, ‘HTC Thinks Christians are VR's Next Big Audience’.

64) French, ‘This Pastor Is Putting His Faith in a Virtual Reality Church’.

tion), questions of metaphysics (e.g. time, space, energy, materiality), questions of aesthetics (e.g. realism, abstraction, psychedelia, virtuality, communality), and questions that are really best accounted for by theological concepts (enchantment, connectedness, cosmic perception, sacredness). It does then feel, given the established proliferation of interest in mystical or spiritual experience in VR, that it might actually be quite productive to think of these technical notions of suture, immersion and interface through an aesthetico-theological lens.

There is a clear conviction, both philosophically and empirically, that VR has the potential to offer an enhanced ontological self-reflexivity at the digital interface — due to its fully embodied perceptual experiences of immersion and agency. For some, this is and will always be analogous to neuro-chemical psychedelic highs, where VR can offer a radical cerebral disruption of “normal, baseline perception”.⁶⁵⁾ As author Diana Reid Slattery notes:

Both VR technology and psychedelic technologies extend perception and reorganize sensory ratios to create new experiences of reality, new epistemological platforms and the conditions for new knowledge acquisition in the fields to which they are applied.⁶⁶⁾

For others such as Thomas and Glowacki (2018), it seems more explicitly about inhabited bodily/somatic rather than neural/perceptual transformation:

Cinema, immersive theatre, puppetry, digital performance, religious ritual, and meditation practice are all examples of practices which create spaces and cultures of how virtuality can be imagined and represented, and which can transform or transport the bodies of participants or audiences. [...] A participant who is transported to a virtual environment (VE) using virtual reality (VR) technologies is arguably not merely transformed, transported or extended but instead undergoes an intrinsic sensorial re-wiring.⁶⁷⁾

Ambivalently, we can simply see VR as a *technoetic* human-computer interface, a technology of embodied consciousness, that has the potential to encourage productive thought about who we are in the universe — perhaps better thought of as a technologically augmented meditation device. More speculatively, or perhaps optimistically, this translates as a capacity to offer aesthetic experiences that approximate mystical or transcendent insight and experience, and thus can be deployed as a healing or therapeutic medium to “re-connect” people with something beyond, or bigger than, themselves. Given that this therapeutic capacity for Glowacki, Griffiths, and others pivots on (or “correlates” with) the experience of the mystical, it is maybe productive to look more directly at theology, or to

65) Diana R. Slattery, ‘VR and hallucination: a Technoetic Perspective’, *Technoetic Arts: A Journal of Speculative Research*, vol. 6, no. 1 (2008), p. 16.

66) Slattery, ‘VR and hallucination: a technoetic perspective’, p. 16.

67) Lisa May Thomas and David R. Glowacki, ‘Seeing and feeling in VR: bodily perception in the gaps between layered realities’, *International Journal of Performance Arts and Digital Media*, vol. 14, no. 2 (2018), p. 145.

be exact, to the field of *critical* or *radical* theology. This is, for the purposes of this article, more of a suggestion of a productive future interdisciplinary pursuit of a *techno-theological aesthetics* (though this is arguably the style of analysis already pursued by Laura Marks).

The work of radical theologian Don Cupitt seems of particular relevance here, as he explicitly engages in what one could call a *technical* theology. An ex-priest and author of some 48 books of critical theology, Cupitt offers what he calls a “non-realist” account of religious experience which draws itself in relation to the work of Heidegger, Wittgenstein, and Derrida. His understanding equates to a wholesale rejection of any *direct realist* truth value to the dogmatic narratives and myths of organised religion, instead drawing on continental philosophy, linguistic and aesthetic models to account for subjective phenomenologies of faith. As one reviewer of Cupitt summarises:

Religion is “simply a lot of stories and symbols, values and practices” which one must, like an artist, shape into one’s own religious life. The believer is like an artist — the material she has to work on is her own life. Faith, then, is “the production of one’s life as a work of religious art”.⁶⁸⁾

Cupitt sees faith and religious experience as primarily linguistic, drawing on Wittgenstein’s “ordinary language” and Derrida’s grammatology. As such, humanity’s mystical-type experience has evolved as our idea of God has changed both in language and culture, and, I propose, in other mediated symbolic forms. Cupitt speaks of how “God” is more recently expressed through a language of nature, *life* itself, or indeed “connectedness” as a humanistic and “ordinary” language of the sacred. As another theological analysis of Cupitt articulates:

He collected hundreds of new phrases, noting the overwhelming reference to the word “life” as the replacement for God, and as a new religious object. In our colloquial language practices the “supra-natural” has died out and has been dispersed into the ordinariness of our lives. We often take recourse to such phrases like “wrestling with life”, “loving life” or “having faith in life”, which have over time established themselves as standardised expressions through which we have consciously or half-consciously transformed God into the encompassing notion of “life”.⁶⁹⁾

Cupitt vigorously denies being an atheist, but for him “God” is nothing but a fluid, contextual and changing category more like Heidegger’s *Dasein* (as a self-reflexive relationship to existence). He posits that Nietzsche’s “Death of God” is both a crisis of representation and a tacit acknowledgement that, as in Islamic aniconism, we cannot attempt to truly *express* God. He offers Wittgenstein’s statement: “Do not ask what the words picture or stand for; ask instead, in the context, what job the utterance is being used to do”.⁷⁰⁾

68) Jane Compson, ‘Review of Is Nothing Sacred? The Non-Realistic Philosophy of Religion’, *Conversations in Religion & Theology*, vol. 1, no. 2 (2003), p. 145.

69) David Biernot and Christoffel Lombaard, ‘The prayers, tears and joys of Don Cupitt: Non-realist, post-Christian spirituality under scrutiny’, *HTS Teologiese Studies / Theological Studies*, vol. 74, no. 3 (2015), p. 5.

70) Don Cupitt, *Turns of Phrase: Radical Theology from A to Z* (London: SCM Press, 2011), p. 9.

In this way, we ask what do these notions of God, the infinite, mystical experience, or cosmic connection, *do* in specific cultural contexts, and what do we then make of that? His approach essentially brings together the technicity of language, aesthetics, and ontology within a critical theological philosophy of experience.

What I take this to mean for the search for MTEs in VR is that we can productively position this impulse, these technical affordances, and the underlying faith in VR's potential, within a wider sphere of critical and speculative theology. It should not then be positioned as a search for "truth" or "connectedness" in any direct realist sense. As Cupitt notes, any attempt to cling to a *metaphysical realism* leads ultimately to a cultish marginalisation (which he thinks has already happened to the Catholic Church). We should thus think technically and aesthetically, rather than *supernaturally*:

Cupitt advocates a faith resembling abstract art — the Abstract Sacred, as he calls it, must "refuse to accept the lie of otherworldliness" and be "entirely of this world and quite unconsolated." Sacredness, for Cupitt then, lies in the very rejection of the traditionally sacred, namely the idea of a supernatural realm, and an acceptance of our transience and radical contingency.⁷¹⁾

Conclusion

Despite the setting of *Isness* within a context of what I personally construed as a new-age *metaphysical realist* conference (admittedly based on my own perceptual bias), and with a research sample selection which seemed to be "preaching to the converted", it cannot be said that its creators do not maintain a healthy sceptical attitude. They themselves note concerns about the relative *authenticity* of the mystical nature of the experience — given that the technology is explicitly virtual (and where the "true" experience of god would be presumed *actual*). To resolve this, they take a purely perennialist phenomenological stance towards the capacity of contributors to self-report and interpret the experience, to reach the non-realist and relativist conclusion that all such experiences are pretty much similarly virtual at the level of linguistic description:

This logic, combined with our evidence that VR can occasion MTEs, suggests that "virtual reality" may be a concept best understood from a wider vantage point, where head mounted displays (HMDs) simply represent one kind of "virtual reality" technology amongst a broader continuum of VR technologies, which include for example YDs, mythologies, rituals, meditation practices, lucid dreaming, etc.⁷²⁾

Accepting that even "authentic" mystical experience is essentially virtual and technological, and accepting that all such mystical "interfaces" are best roughly understood as self-reflexive technologies of Being (Dasein), then we have to ask, technically, what is the

71) Compson, 'Review of Is Nothing Sacred?', p. 146.

72) Glowacki et al., 'Isness', p. 10.

productivity of this specific technical form of virtual reality (the head mounted display) at this time in our existence? Without being too instrumentalist, and conserving the right to *play* as a productive mode of ethical practice, the question becomes: what does a VR MTE potentially add to our reality? It is perhaps reductive to see these experiences as only or mainly therapeutic in a narrow pragmatic sense (as is the *clinical* emphasis of both Glowacki et al., and in other research on psychedelics in the treatment of anxiety, depression and other psychopathologies). While this empirically measurable goal no doubt legitimises the research, it does not do justice to the *theological* issues raised.

However, there is one profoundly theological issue that emerges to connect many of the theorists cited — a clear and present existential crisis to which this technology, this aesthetic, this theology, and these experiences, do directly address — and that is an *environmental* crisis. For Glowacki et al., the need or yearning for meaningfully connected experience (that VR responds to) is directly connected to recent discourses of extinction (which he says instigate a kind of end-of-life anxiety), and to crises of capitalist rationality that he refers to obliquely as the “addiction to unsustainable growth paradigms”.⁷³⁾ For Laura Marks, the desire for an enchanted, sacred aesthetic of cosmic perception responds to a disenchanted, disconnected world in which we simply do not understand the underlying material and energetic flows that underlie all our technological behaviour.⁷⁴⁾ For Cupitt, the difference lies between introvertive and extravertive mysticism; where the former draws one inward, disconnecting us from the world — “listening for God in the dark”, the latter “sees the world charged with the grandeur of God”, affirming nature, everyday objects and sights as sacred, and tending towards a “rapturous, high-spirited *solar* joy in life”.⁷⁵⁾

The new forms of immersive interface then seem to have a specific potential to offer a kind of embodied ecological connectivity — of a sympathy and aesthetic passion for living and non-living connected systems which can be construed as sacred or divine. Considered this way, VR content, images and experiences should then cultivate our awareness of these connected “cosmic” systems and our role within them, and this could be enormously humbling, but also empowering. As Marks describes: “When images make contact with us, we recognise that we are strung in webs of causality. By cultivating affective response and indexical awareness, we can draw the universe close, even rearrange it”.⁷⁶⁾

This *ecological* perspective also hold sway in current theological discourse, as “systematic theologian” Paul Schutz describes:

Arguing for a perceptual turn to the cosmos does not only aim to increase awareness of ecological issues in theology. Rather, it broadens the context for theology, emphasizing how the interconnectedness of all aspects of reality operate as constitutive elements of the total reality theology must address.⁷⁷⁾

73) Glowacki et al., ‘Isness’, p. 2.

74) Marks, ‘Rethinking Digital Ideologies’.

75) Cupitt, *Turns of Phrase*, p. 34.

76) Marks, ‘Talisman Image’, p. 35.

77) Paul J. Schutz, ‘Cultivating a “Cosmic Perspective” in Theology: Reading William R. Stoeger with Laudato Si’, *Theological Studies*, vol. 80, no. 4 (2019), p. 820.

While environmental issues might frame VR MTEs in a somewhat abstract sense, we must be reminded that they ultimately manifest through a *mystical* or *magical* phenomenology, and this reminds us that these experiences are best thought of, ultimately, as a matter of “faith”. An ecological aesthetic, as Schutz describes, can then merely enrich this faith belief, turning it from dogmatic introversion towards a more extravertive and joyous piety.

Laura Marks reminds us on a couple of occasions that a *faith* in the potential of the image must come first. The user of the “talismanic image” that interfaces to cosmic connectedness must approach it with the appropriate ritual respect, or with the correct pious “mindset”:⁷⁸⁾

For a talisman to function, the indexical, operational, and passionate links between talisman and object is not enough: the talisman must be activated through ceremony [...] Al-Kindi emphasises that both the operator and the recipient of image magic must have focus and right intention, and the magician must have imagination, desire and confidence/faith (*fides*).⁷⁹⁾

What this seems to mean is that, like the attendees at the psychedelic consciousness conference where I found *Isness* (and thus for the researcher’s experimental sample), one needs to, if not already be a believer, at least be fully open and willing to embrace the possibility of the MTE. One needs to already have a subjective or cultural *faith* in something, whatever that may be (life, nature, God, technology) to come seeking this kind of connection. This, I feel, is ultimately a theological issue. Whether VR technology (especially as it develops as a shared, communal experience of the mystical) has a specific potential talismanic power to *convert* people to a cosmic perception, truly remains to be seen.

Daniel Strutt is a lecturer in the department of Media, Communications and Cultural Studies at Goldsmiths, University of London, where he teaches film theory and analysis alongside social, cultural and economic theory. His book *The Digital Image and Reality: Affect, Metaphysics and Post-Cinema* was published in 2019 with Amsterdam University Press. Having worked on research projects with Creativeworks London, CREATE and the AHRC Creative Economy Programme, he also now engages in innovative performance production work with contemporary digital audio-visual artists.

78) In ‘Thinking Like a Carpet’, Laura Marks speaks about the need to approach Islamic art (in this case carpets) with a *non-figurative* mindset to appreciate and understand “the rhythmic energy of the abstract line”, and she states that this may be an issue of prior exposure to similar images, p. 19.

79) Marks, ‘Talisman-Images’, p. 29.

SUMMARY

Mystical-Type Experience at The Virtual Reality Interface
*Technics, Aesthetics, and Theology in the Search for Cosmic Connection***Daniel Strutt**

In the context of a recent proliferation of Virtual Reality content that focusses on spiritual, religious or “mystical-type experiences” (MTEs), this article speculates on its cultural and subjective value, to ask if new immersive technologies might offer an enhanced interface to sensations of “cosmic connection”. Drawing issues of critical theology and media technology together with a consideration of the aesthetics of mystical or metaphysical experiences, the author asks what specific types of VR content might actually have a capacity to offer sensations that approximate mystical or transcendent experience. Can these then be deployed as healing or therapeutic experiences to (re-)connect people with something beyond, or bigger than, themselves?

In reaching an understanding that even “authentic” mystical experience is essentially virtual and technological in a philosophical sense, and accepting that all such mystical “interfaces” are best understood as practices of ontological self-reflection, this article finally asks, what is the usefulness of this technical form (the VR head mounted display) at this specific time of social and environmental crisis? Could VR in its increased immersivity, interactivity and interfacial complexity potentially serve as a better medium for ontological reflexivity — as an enhanced “interface to the infinite” in the words of Laura U. Marks — or does it, by making space, objects, bodies, and information more material and operational, actually foreclose virtuality?

keywords: Immersive Technology, Mystical Type Experience (MTE), Virtual Reality, Technoetic, Cosmic Perception, Interface

Lukáš Likavčan

From Remediation to Digital Plenitude and Back Again

An Interview with Jay David Bolter

Jay David Bolter is Wesley Chair of New Media and Co-director of the Augmented Media Lab at Georgia Institute of Technology. He became widely known in the field of media studies in 1998, when he co-published the book *Remediation. Understanding New Media* with Richard Grusin. Bolter and Grusin described remediation as the principle of mutual relations between new and old media. According to this theory, each new medium builds on some old media and reshapes and updates aspects of it. At the same time, Bolter and Grusin distinguished between the processes of immediation, i.e. the tendency of the media to reflect reality and create an impression of presence and move towards experience without mediation, and hypermediation, which in turn shows the process of mediation and leads the viewer or user to perceive their experience as mediated.

However, *Remediation* was the third book in Jay David Bolter's work, building on his earlier interest in media-technology relations. In the 1980s, inspired by the history of ideas, Bolter wrote a book tracing the idea of the computer in Western culture in the 20th century, *Turing's Man: Western Culture in the Computer Age* (1984). In his second book, *Writing Space* (1990), Bolter addressed the nascent phenomenon of hypertext. In his latest book, *The Digital Plenitude* (2019), he traces the rise of digital technologies in the context of the disintegration of cultural hierarchies in the second half of the 20th century. During his career, Bolter, in addition to historical-theoretical reflection on emerging media forms and technologies, has long been involved in the development of new technologies and media forms, whether they are used in entertainment, education or care for cultural heritage.

This interview took place in early November 2019 following the Interface Symposium, organized to mark the 30th anniversary of *Iluminace*, in which Jay David Bolter participated as one of the keynote speakers.

It's been 20 years since your defining work, the book Remediation, was written. When you look at the book in hindsight, how do its main theses stand today?

To be honest, I think it holds up well. So many things have happened in digital technology and in our culture's use of technologies since 1999 — in particular, of course, the entire social media revolution. What was originally by Tim O'Reilly called *Web 2.0*, which has transformed the way we think about the world of digital technology in our culture, was totally absent from our book. We understood digital technologies and their impact in terms of *Web 1.0* — the World Wide Web — in terms of video games and a few other kinds of digital manifestations at the time, but we couldn't have anticipated, nor did anyone, I think, anticipate a social media revolution: Twitter, Facebook, YouTube. And yet, when I look at these technologies today, and the role that they play, it seems to me that *Remediation* still is, in one way, one lens in which we can understand what's happening in each of them individually, and in the whole digital revolution collectively. What I have toyed with several times is updating *Remediation*; to, essentially, look at the whole new set of examples and the ways in which the media forms such as YouTube, for example, may resonate with earlier technologies of representation. And I think it would be quite instructive to do so. Having said that, we never thought of *Remediation* as a universal theory that explained all of media, and so in the interim there have been lots of interesting and important ways to understand digital media that we didn't take into account.

At the beginning of the book, you mention the double logic between immediacy and hypermediacy. I was thinking about to what extent one principle can take over the other: Is there a balance between immediacy and hypermediacy today, or do some kinds of immediacy, especially in the context of VR, take over hypermediacy?

I think we'd have to look at the situation case by case, as to say, looking at each of these new media forms, and, even more specifically, their relationship to the way they're used by certain groups or for certain purposes. I would say that the way we tried to present it is that immediacy and hypermediacy are always present in any media economy, deep within any media form, and that in a certain sense they penetrate one another, so they're both dichotomies, end points — they enter a kind of dialogue with each other at the same time. And I think that would still be true today.

Now, let's begin with the first example you've mentioned, virtual reality. As I was trying to suggest at the Interface symposium, virtual reality has pursued immediacy for its representational strategy which we call transparency. Strongly, since its inception, and we can date the inception to 1965–1970, alternatively later to the 1980s, but in either case, the rhetoric that virtual reality makes the media disappear and essentially transports us to another world, that it is seamless, has been very strong since the beginning and is just as strong today. Nevertheless, even within virtual reality, we can see the alternate strategy of hypermediacy playing at least a minor role, and in particular because our concept or notion of virtual reality and the technological platforms that support it have become more sophisticated and more varied over the years. Originally, we only thought of virtual reality as a leverage technology that required you to wear a headset which completely covered your view, really blacked out all other access to media, and in that context it was easy to see the goal of virtual reality as transparent immediacy. However, as it's evolved, the term

“virtual reality” and the practices associated with virtual reality have come to include screen-based video games in the 1990s and in the 2000s, and, more recently, on smart-phones and tablets the possibilities of hypermediacy or multiple media forms intersecting with one another or interacting with one another become more real. And then, on the other hand, within the last five years or so, the rise of inexpensive and fairly effective, fairly high-quality headsets from Oculus and Vive and other manufacturers, has made it possible for us to return, in a certain sense, to that golden era, to a notion of virtual reality as immediate. So even in VR we could argue that hypermediacy has a role.

And then, if we think about augmented reality, it should be the hypermediated technology par excellence, in a sense that it is about putting various media forms in front, making them available to the user, as he/she walks through his/her everyday environment. So, in a sense, augmented reality simply “realifies” immediate condition that we already experience every day. I was just walking through Prague and everyone had a phone out — to take a picture or to use a map, or to consult a website about some historic building. Then we have screens in our bars, in our airports, in our hotel rooms, in our homes, in our offices... So, augmented reality, in a certain sense, just takes all of the screens and puts them into one application. It should be the apotheosis of hypermediacy. And in some sense, it is. On the other hand, there is even there an attempt to think about augmented reality as a kind of immediate experience in which the 3D graphics that you see in front of you are so perfectly integrated into your environment that you can’t tell the difference between that and the physical world. That’s a dream, or a dystopia, depending on your point of view, that we’re nowhere near reaching, but it sits there as a kind of vision that is a counterpart to the immediacy of virtual reality.

In your lecture you also talked about VR as a reality medium, or medium which is, according to some authors (for example Chris Milk), even the last medium. To what extent do you subscribe, for example, to this idea of the VR as the last medium, or are you critical towards such a stance?

I am critical. The notion that virtual reality is the medium to end all media is something that we were talking about in the late 1990s with regard to the film *Strange Days* by Kathryn Bigelow. We already saw a filmic representation of that notion of virtual reality, where people would wear a headset that had the ability to record our sensations from our brains, in such a way that if another user put on the headset, they effectively inhabited the other person’s perceptual world. So that, as Ralph Fiennes says in the movie, virtual reality is not a medium anymore at all, it is real life. And the notion that virtual reality can give us the experience of life is still present in Chris Milk’s Ted Talk that I was referring to at the conference.¹⁾ Chris Milk is a 360° video filmmaker who has argued that virtual reality could be the last medium, or the first medium that gives us the experience of the world as if it were unmediated. We were critical of that vision in the 1990s and we remain so today, in the sense that it’s always only half of the story. In fact, this argument contains the seeds of its own inadequacy: when people like Chris Milk, or like the characters in *Strange Days*

1) Online: <https://www.ted.com/talks/chris_milk_how_virtual_reality_can_create_the_ultimate_empathy_machine/discussion>, [accessed 24 June 2020].

20 years ago, talk about this medium that ends all media, they end up talking about it in terms of other media. That was our notion of remediation. Thus, the awareness of other media is always present as part of our understanding of how a medium functions, even when that medium is purporting to be real life.

It seems like this notion also relates to the way some cinema scholars — such as Laurent Bazin and Oliver Grau — imagine VR as something like ‘a cinema of all senses’: the total immersion which started with the screen in the cinema and ends up with a headset.²⁾ In this respect, I wonder whether there is some limitation to how we can think about digital media through the lenses of film studies? Or, shouldn’t there also be some alternative genealogies of digital media, not relying on the parallels or analogies taken from the cinema context?

I think that both approaches to digital media make sense. In other words, I think that film studies have a lot to contribute to our understanding of digital media. Not least of which, because, as I was just suggesting, cinema as one of the dominant media forms of the 20th century has been formative in the way we think about virtual reality — even when the creators of virtual reality are not consciously aware of it, they are still caught in the logic of remediation, still thinking in cinematic terms. And we have to be fair and say that many of the makers of 3D graphics and even VR artefacts are actually aware of the relationship to cinema. They talk about the camera, lighting, and techniques of representation that come from cinema and photography. As I was suggesting at the conference, I think that film studies can contribute to our notions of digital media mainly because they have such a rich, long and varied tradition of thinking about the relationship of technology to the processes of representation. In *Remediation* and continuing on from there, I’ve always argued that it’s valuable to take a historical view of the evolution of digital media, and that historical view has sometimes been ignored by the makers and even the theorists of digital media because they’ve been caught in a kind of logic of “the new”, which is really a modernist notion, a logic of revolution. So, they argue that digital media is something completely new, and we can’t think of it in terms of earlier media forms, and, ironically, they end up doing just that. On the other hand, to get back to your original point, I don’t think we should think of film as the only genealogy of digital theory. There are other ways to think about it that could be equally productive.

An alternative genealogy I have in mind is, for example, to think about VR from the position of video games. That would be a kind of genealogy that approaches VR more as an environmental or architectural medium rather than a medium that presents a motion, or a speed — i.e. a spatial medium rather than a temporal one.

Video games, and games in general, are, obviously, important to think about virtual reality. And that’s borne out not only culturally, but even economically. If you look at what’s happening today with VR, you’ll see that it is videogames that constitute the most important route to the popularization of these VR headsets. When they project who’s going to be buying VR headsets and why, it’s the gaming community first and foremost. And then, other users are hopefully going to catch up. So, yes, indeed, video games are an important

2) Online: <<https://sensesofcinema.com/2019/feature-articles/total-cinema-or-what-is-vr/>>, [accessed 24 June 2020].

place to look for our understanding of VR. Yet, with all that I've said, one of these trends, but only one of these trends in terms of understanding video games, is cinema, after all. Video games, or at least some genres, depend very heavily on cinematic conventions while other genres reject cinematic conventions altogether.

Last question related to VR: one of the effects of VR is what you call the proliferation of uncanny doubles. The double might be a copy of the world itself, as OASIS from Ready Player One, or it can be just a copy of a person (e.g. an avatar). Could you please elaborate a bit on where these uncanny doubles, or uncanny bodies we encounter in the VR, might lead to and how to unpack them?

That's an interesting question. What got me thinking about it is that I didn't coin the term "uncanny" in the context of virtual reality or computer graphics. In fact, the idea of the "uncanny valley" is something that computer graphics specialists and people interested in what we could call the aesthetics of computer graphics have been talking about for quite some time. The term uncanny valley goes back to the roboticist Masahiro Mori, who coined that term as early as in 1970 in relation to robots that were being fashioned to look more like humans. The majority opinion was that if you made robots look more human, they would integrate better with human workers, while he claimed that this wasn't always the case. If the robots looked too much like humans, but were not convincing replicas of the human, they would end up in an interim space, an uncomfortable space which he called the uncanny valley, creating a kind of eerie feeling that it was better to keep the robot looking more mechanical. So, that concept was taken up by computer graphics experts as they were trying to pursue the goal of photorealism to make computer graphic images look more and more like photographs and animations look more and more like live action films. We're still in the midst of that experiment, particularly in video games, and also in certain kinds of movies the computer graphics experimentations are becoming more and more realistic. So, again, the uncanny valley in the context of computer graphics is a valley which you want to get through, you want to get to the other side, get up the mountain as it were, of a perfect photorealism.

That got me thinking about the term "uncanny" which, of course, has a long and interesting theoretical history that goes back, in particular, to the early part of the 20th century, with the essays by Ernst Jentsch and then, of course, Sigmund Freud.³⁾ Both of whom talk about the 19th century literature of horror in which the uncanny double appears as a figure of menace, a figure that's rejected by the human society, so Mary Shelley's *Frankenstein* or E. T. Hoffmann's *The Sandman* become cardinal examples. And the tradition of the double as something horrible takes us right up into the present with Jordan Peele's recent film *Us*, in which doubles who live underground come back and attack their above-ground counterparts. The connection to Sigmund Freud's theory is itself uncanny in the sense that Freud postulated that the feeling of the uncanny comes from the return of the repressed, and in Jordan Peele's film the repressed figures are, in fact, returning — they're in fact coming up from the unconscious, from the underground world.

3) Ernst Jentsch, 'On the Psychology of the Uncanny (1906)', *Angelaki*, vol. 2, no. 1 (1995), pp. 7–16. Sigmund Freud, 'The "Uncanny"', in James Strachey et al. (ed.), *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, vol. 17 (London: Hogarth, 1955), pp. 217–56.

That whole tradition of the uncanny as horrible and eerie would seem to be in concert with the computer graphic notion of the uncanny valley. But my point was that the uncanny double is, in fact, something that can even have a certain appeal to us, as much for the flaws and differences that we see between the double and the real as for the similarities. So, if we think of it that way, we see that computer graphics is, in fact, in the position of producing a whole world of uncanny doubles, but in a certain sense, what virtual reality is always doing is creating these doubles. Not as an accident, not as something it's trying to avoid, but in fact in the very nature of its representation. It takes away the world that we see and gives us another world which may look very much like the one that it replaces, in terms of its physics, and in terms of its graphic appearance, or it may be a totally imaginary world. The concept of the metaverse from science fiction is something that virtual reality is now pursuing, at least, again, in principle, if not able yet to realize it.

So, this ties to a larger theme that I was talking about at the conference, the theme of reality medium, where I have argued with my colleagues Maria Engberg and Blair MacIntyre⁴⁾ that not only virtual reality and augmented reality, which have the word reality in the title, should be thought of as reality media, but, in fact, film and television, and several other media in history of representation deserve that title as well. And in every case, one of the characteristics of reality media is this concept of doubling; they take whatever their representational practice is and use it to double the world in some sense for us.

Talking about photorealism, the tendency to refrain to this safe solution in confrontation with uncanniness produced by contemporary digital media strikes me as an example of cheap ethics of image-making. I wonder to what extent the uncanny can be treated also in more productive terms. Such a productive stance might be also related to some subjective transformations, alluding to Tom Gunning talking about 'La Ciotat' effect in terms of the transformation of the subject produced by the moving image. In his explanation of the effect, he does not interpret the moving image as an illusion of reality, but instead he focuses on what is happening to an audience when they see a moving image of a train for the first time.⁵⁾

Yes, let me elaborate on what Gunning was talking about first. There's a very famous film at the very birth of cinema called *The Arrival of a Train at La Ciotat Station*, which is one of the earliest films of the Lumière brothers. And a legend grew up about the reception of that film. The idea was that the audience was terrified that the engine of the train looked so real that it was going to burst through the screen into the theatre and crush them. And so they ran for the door; they got up and left their seats in a panic. And this myth is an early version of what virtual reality is still trying to propagate — the notion that a medium could be so real that it could replace reality for us, that it could lose any sense of mediation, become immediate to our experience.

The film historian and media archaeologist Tom Gunning in the 1980s already argued that this myth was, in fact, not very likely to have occurred. It was hard for him to imagine, as he put it, that an audience of sophisticated Parisians of the end of the 19th century

4) Jay David Bolter – Maria Engberg – Blair MacIntyre, *Reality Media. Augmented and Virtual Reality* (Cambridge, MA: The MIT Press, forthcoming).

5) Tom Gunning, 'An Aesthetic of Astonishment', *Art and Text*, vol. 34 (1989), pp. 31–32.

would be so naive as to think that what they saw on the screen was actually going to jump out of the screen and crush them. Instead, what he thought happened was a sense of astonishment, or wonder, that a medium **could** seem so real. So that the audience was able to entertain at the same time a kind of frisson, a kind of shiver that the train was actually there, while maintaining a sophisticated response of understanding that it was a medium they were watching, and their wonder was that medium could do that, that medium could get that response from them.

I'm not sure that Gunning actually called this the *La Ciotat* effect, but we've called it that, my colleagues and I, to think about how certain reality media can function, both causing us a kind of suspension of disbelief, leading us to a kind of suspension of disbelief, while at the same time keeping us, allowing us to maintain our understanding that it is a medium. So that to me is a very important aspect of the way reality media in general function, and it relates to the concept of doubling in a sense that we are conscious of this double, the double layer, this double logic of representation, as we experience the medium. For example, if we think, again, about virtual reality: you may put on the headset today, we'll never get to the point when we actually forget that we are wearing a headset and imagine that we're in another world. Despite the rhetoric that often surrounds these VR experiences, it's simply the case that the representation is not good enough, nor is the technology transparent enough that we totally forget it. But, in fact, we get close. And that closeness combined with an understanding of mediation is what seems to me to connect our reaction to VR to that sense of astonishment that Gunning was describing in *La Ciotat*.

When we talk about doubling, it seems to me as one of the many instances of a general proliferation of culture in media technologies, and that brings me to your last book that you've recently published, which is The Digital Plenitude.⁶⁾ What does the plenitude mean for you? And why did you bring this term into the scholarly debate?

The plenitude is the proliferation of media forms and media artefacts in which we live today. And it's something that is so much a part of our everyday lives that we tend to forget how remarkable it is, or at least how new and unusual this condition is in relation to the way we have lived as a culture for hundreds and even thousands of years. So, today we live in a sea of media and media artefacts, everywhere we turn there are media that we use or that bombard us. And we all know this, we all understand that this is the condition. So, in a certain sense, I'm not saying anything that we don't already know. But in the book I'm trying to account for the historical dimension of this condition.

As I've described in the book, it's an attempt to chart a relationship, or understand the relationship between two important historical forces of the last 50 years or so. One of those is the declining elite culture, or to put it more positively, the rise of what used to be called popular culture, and a breakdown of a sense of hierarchy in culture that existed in Western culture certainly before the Second World War, or perhaps even a little earlier. If we think back to the period prior to the Second World War, we see a world in which cer-

6) Jay David Bolter, *The Digital Plenitude. The Decline of Elite Culture and the Rise of New Media* (Cambridge, MA: The MIT Press, 2019).

tain cultural practices, such as “serious literature”, classical music and the visual arts, were simply understood as more culturally important than various popular expressions such as film, popular music, various forms of romance or other kinds of popular literature, comic books, and so on. What happened after the Second World War was a gradual flattening of culture in a sense that none of those earlier forms disappeared — in fact, they all continued to flourish — but what we saw was a rising status of precisely those popular forms that were considered relatively unimportant prior to that time. I think we can chart the rise, first of all, to the rise of popular music in the 1950s and 1960s. And this, in turn, has both cultural and economic dimensions. We have the rise after the Second World War of a middle class that had more disposable income, and particularly young people had the opportunity to buy music, listen to music, follow or create their own musical trends. And as they pursued these, the musicians, the artists of rock’n’roll, began to just be regarded as more culturally important than they had prior to this. So, by the 1960s the rock figures were regarded as artists in their own right, they were regarded as cultural icons. At the same time, however, film began to be regarded as a serious art form, and to some extent, more slowly, television, and even in comics and other popular forms of expression. So, one way to think about this rise is as a kind of levelling in which the culture that had been hierarchical had become horizontal, had developed what we could later call networks of affiliation, rather than simple hierarchies. Now, critics like Fredric Jameson and others who’ve talked about postmodernism have acknowledged this for a long time. Although, I don’t think we’ve really taken it entirely as seriously as we should, it’s a major watershed in the way our culture operates. And, in particular, I think this development of cultural communities, in place of cultural hierarchies, is something that has had a tremendous impact on how we understand the production of culture.

Now, this process happened independently of the other historical strand that I talked about in the book, which is, of course, the rise of digital media. And the computer itself dates from the Second World War — depending on how you want to define what a computer is, we have ENIAC, we have the first stored program computers, fully electronic computers, after the Second World War. Nevertheless, the computer wasn’t understood as a medium until much later. Pioneers like J. C. R. Licklider and others who developed the ARPANET, which later became the Internet, pioneers such as Ivan Sutherland, Douglas Engelbart, and Alan Kay who developed computer graphics and the graphical user interface. And then, in the 1980s, we had the first really popular personal computers, we had Steve Jobs and the Apple Macintosh in 1984. And these pioneers eventually succeeded in giving us the computer technology and the software that made it possible for the computer to become a medium for millions of users. Or, as a computer technology, to create a series of media forms that became more and more influential at this time. That is actually happening a little bit later than the decline of hierarchies that I have just mentioned, but they’re proceeding in parallel.

My argument is not that computer technology itself was the cause of the breakdown of this hierarchical culture. Nor do I think that the breakdown of these hierarchies necessarily had anything to do with the rise of the computer as a medium. But the two developed together, and it turned out, especially in the 1990s and the 2000s, that the computer technology has become the perfect matrix for the cultural condition that we have today. For

two reasons: one, because we can represent and store so many of media forms in digital formats, everything from music to video and games now. And other so-called new digital media forms are all available online or in digital formats. And through the Internet they can be delivered or transferred across wide distances, essentially without cost. And the other important factor was that the computer, especially with the rise of social media after about 2000, is able to support online communities. And these online communities can be social and political, but they can also be culturable. So that all sorts of different cultural forms have their own large and small communities that exist in this complicated network of overlapping identities. If you are interested in classical music, there are dozens or thousands of communities that you can take part in; if you're interested in hip-hop, there are thousands or hundreds of thousands of such communities. And, so, we now have the ideal technological affordances for the networking, the flattening out of our culture, at the same time that the culture wants to become flat. And that's what I mean by the digital plenitude; that's what I've been trying to describe in this book.

Once I gave a question to my student — how to compare remediation with Manovich's concept of transcoding. My intuition was that certain concepts — such as transcoding or remediation — are tethered to certain periods of the development of digital media, in order to grasp some important historical dynamics happening at the beginning of the 2000s or at the end of the 1990s. In a similar vein, do you consider the term “digital plenitude” significant for our historical period, twenty years later?

Yes, the 1990s was a period in which we were particularly occupied with these moments of transition. The rise of digital media was at that point already inevitable, but it certainly wasn't complete. Richard Grusin and myself, when we talked about remediation, we were struck by all the rhetoric of the 1990s that I referred to earlier, that the computer was a completely new media experience for which there was no parallel and no precedent. And that was kind of the driving force for making us argue the opposite. Now, in the case of Lev Manovich's work, his ground-breaking work *The Language of New Media*,⁷⁾ you would need to ask him. But it does seem to me he's very much trying to understand this moment of transcoding, as he puts it, in terms of both its historical antecedents and what makes it new. His argument is, essentially, that we are in a new moment, but it's not a moment without precedents — in particular, he finds them in the Soviet avant-garde cinema of the 1920s, in the works of Dziga Vertov. He argues that what the avant-garde filmmakers of that period were doing was a kind of what he called “database” cinema, that he saw as the operatable aesthetic of the new digital media. So, yes, in fact that was the moment for that. I think today what a number of film or digital media theorists are impressed by is what I'm calling a plenitude, this overwhelming impact of the wealth of media that are available to us in the absence of an organizing principle or hierarchy. We don't have settled categories anymore to describe the ways in which culture is both producing and absorbing these new media forms, and this lack of settled categories makes us, impels us to try to understand this phenomenon in terms of ecologies or communities.

7) Lev Manovich, *The Language of New Media* (Cambridge, MA: The MIT Press, 2002).

And does plenitude bring some new cultural forms? Would the database, for example, be a cultural form which is endemic or native to the digital plenitude?

That's a good question. Just as I've said that the computer technology provides the matrix for this new kind of flattened cultural condition, the database is part of that same technological matrix. When you have an enormous number of different cultural units that can be reconfigured in a variety of ways, when you don't have a hierarchical framework that controls the way our culture is configured, you get a database rather than something that's more top-down, more hierarchical.

At the end of your lecture, you asked a question to the audience: To what extent is science becoming increasingly cinematic today? It is true that climate models are presented to the broad audience in a cinematic manner, and in space exploration, for example, immersive media are used to navigate rovers in Martian terrain (I've recently seen this concept being developed — Jet Propulsion Laboratory (JPL)). It seems that we are in midst of a period when more and more cultural practices become visual to the extent that science itself takes over the visual as the tool of conceptual elaboration of the presentation of its outputs, of communicating new information, and even of producing new knowledge. How did it happen that the cinematic visuality became the dominant aesthetics of knowledge?

This was a topic that came up at the end of the conference, and it was Daniel Strutt who raised this very interesting question. And he pursues that in detail in his new book called *The Digital Image and Reality*,⁸⁾ which is definitely worth looking into. I'm wondering if, in fact, what we're talking about is a change in science or a change, rather, in media technologies that have offered science a new venue for communication. In other words, it would be presumptuous of me as a non-scientist to argue that the way scientists work itself is changing as a result of these new visualization forms. And let's elaborate for a moment: what Daniel was talking about was the fact that we now have these especially graphic technologies that make it possible to visualize more effectively than ever the abstract concepts that scientists, particularly let's say cosmologists, have been talking about for decades. So that in a film like *Interstellar* we can have a visualization of a black hole that is as scientifically accurate as we can imagine at this point. What I'm saying is, I don't know whether scientists are finding these visualization techniques to be a new way of doing their work, doing the actual hard science. It may be that they are; we would have to ask them. They've been doing these things abstractly, this kind of reasoning abstractly, in mathematics, for decades, and made enormous progress. It may be that these new visualizations are, in fact, helping them make further progress. But what seems clear is that it's helping, and I think that this was Daniel's point — it's helping scientists to communicate to a larger audience more effectively than ever before.

8) Daniel Strutt, *The Digital Image and Reality. Affect, Metaphysics and Post-Cinema* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2019).

In your practice you also work with the practitioners in the field of VR or cinema. Could you share a bit of your experience in this field?

Yes, but I haven't been doing anything in the area of scientific visualization. The work that I've been doing with my colleagues at Georgia Tech and at Malmö University has more to do with cultural heritage, informal education, and, to some extent, experience, design, and expression. We've been using not only virtual reality but also augmented reality. For example, we've been creating an elaborate model of the Acropolis in Athens in a form in which it could appear as a virtual reality environment, or it could actually serve as an augmented reality manifestation. The idea of the virtual reality environment would be that you could have a virtual tour of the Acropolis led by a guide in VR space prior to an actual visit. And the VR model allows you to reconstruct a crude sense of what the Acropolis looked like in 400 BC, which you can then compare to what the Acropolis looks like today, to the situation, you know, after most of the temples have fallen. We characterize that kind of experience as cultural heritage or informal education — not an attempt to replace the experience, embody the experience of being there, but to supplement it. And one of the interesting things I noticed is that what's happening today in virtual reality, in augmented reality, is that the two are coming together, the technologies are converging. Although originally, in the 1990s and even in the 2000s, there was a fairly strong divide in the expert communities, now, because of the advent of a whole set of both headsets and devices for displaying AR and VR, we're in a situation where you can choose whether you want something to be an augmented or virtual experience, and very easily move from one to the other. That's going to be one of the interesting features of the way these technologies have deployed as media forms. And it's something that we've been experimenting with — my colleague Blair MacIntyre is working with Mozilla on creating a web-based protocol called WebXR for staging experiences that can be hybrids of webpages, virtual reality experiences and augmented reality experiences in the future. So, I think this convergence of media forms leads to a very interesting place, both in terms of the technology, but also in terms of expressive possibilities of these reality media.

„Kdo to ví? Tedy, kdo?“

Kinematografická anketa večerníku Národních listů (1927)

Nejstarší období české kinematografie z let 1896–1914 patří k obdobím nejméně probádaným, jakož i s nejvíce nejasnostmi, a to ve filmové výrobě, distribuci i v předvádění.¹⁾ Tehdejší česká filmová tvorba vznikala velmi pomalu a značně omezeně: pro nedostatečné finanční a materiální zajištění, neexistující zázemí, nezkušenost tvůrců i nezáměr orgánů a úřadů se pohybovala na hraně profesionalismu a amatérismu. Filmově historické bádání komplikuje rovněž torzovitost dochovaných filmových materiálů a nedostatek věrohodných pramenů. I z těchto důvodů mohou pro historický výzkum dané epochy být kromě archivních, časopiseckých nebo novinových zdrojů užitečné také vzpomínky přímých aktérů či jejich současníků.

Pro nejranější období českého filmu se podobných vzpomínek dochovalo poskrovnu, v podobě článků v tisku, výročních brožur, korespondence či umělecké prózy, o to cennější však může být pohled, který nám dnes zprostředkovává k poznání dobové atmosféry a některých detailů. Badatelské využití takového vyprávění přináší ovšem i svá úskalí. Vzpomínání může být nespolehlivé, obzvlášť pokud se odehrává s velkým časovým odstupem, mnohdy i několika desítek let. Vzpomínající v některých případech zaměňují události, nepřesně či špatně je popisují, pletou si aktéry, chybně určují dataci či posloupnost. Nehledě na to, že narátor mnohdy z různých příčin některé události záměrně zamlčí nebo pozmění. Badatel je tedy nucen tyto texty číst kriticky a důsledně je ověřovat s prameny a dosavadními výzkumy.

Ve dvou edicích z předchozích čísel *Iluminace* jsme přinesli doposud nalezené vzpomínkové texty na filmovou výrobu, distribuci a předvádění v českých zemích před rokem 1914. Tentokrát na toto téma a období předkládáme novinovou anketu z počátku roku 1927, jež byla vyhlášena *Večerníkem* *Národ* deníku *Národní listy*. U jejího zrodu stál redaktor a textař Jiří Voldán (rozený Jaroslav Hudec; 20. 3. 1901 Praha – 5. 10. 1985 Praha), jenž čtenářům tohoto listu položil 29. ledna 1927 dvě otázky: „Který byl první stálý biograf v Praze?“ a „Který první film se v něm hrál?“ Během několika týdnů se sešly dopisy čtenářů, které však zodpověděly podstatně více než jen ony prvotní otázky.

Tato anketa je v několika aspektech pozoruhodná. Nejenom že kromě hlasů známých osobností přináší i vzpomínky naprosto neznámých čtenářů, které by jinak zůstaly utajeny. Dále je nezanedbatel-

1) V poslední době se ovšem daří díky nelehkému výzkumu i toto období postupně rozkrývat, například Ivan Klimeš, *Kinematograf! Věncem studií o raném filmu*. Praha: Národní filmový archiv — Casablanca 2013. Michal Večeřa, „Jen pro pár kin a hodně lacino“. Hrané filmy v obchodních plánech pražských výroben mezi lety 1911 a 1915. *Iluminace* 29, 2017, č. 1, s. 5–28.

ný fakt, že se tato anketa objevila již v roce 1927, byla vypsána v běžném, nefilmovém periodiku a ptala se na tehdy ještě stále nezvyklé téma.²⁾ Informační hodnotu ankety mírně snižuje okolnost, že odpovědi přispěvatelů nejsou citovány doslovně, ale redakčně parafrázovány a kráceny. Současně se zde vzpomínající často dopouštějí omylů a chyb, zejména v dataci jimi popisovaných událostí.

Výsledky Voldán otiskl na stránkách *Večerníku Národ* v týdenních intervalech (a s jednou čtrnáctidenní přestávkou) od 3. února do 7. března 1927 v celkem pěti pokračováních.

V úvodním je řečeno, že první stálý biograf v Praze otevřel Viktor Ponrepo a první filmy natáčel Jan Kříženecký. Odpovědi dorazily od herce Josefa Švába-Malostranského, Boh. Cibulky z Dejvic, M. Jírka z Loun a od Ant. Pešuly.

Ve druhém se anketa věnovala mimo jiné opět Janu Kříženeckému a Viktoru Ponrepovi, z odpovědí jsou citováni ministerský rada Viktor Šulc, bývalý kolega Kříženeckého, Jaroslav Machač z Pelhřimova a Jos. Valášek.

V dalším, třetím pokračování se vdova Karla Šlamborová-Ponrepová rozpomněla na svého muže, kinematografistu Viktora Ponrepa.

Ve čtvrté části dal *Večerník Národ* slovo typografu Ferdinandu Gýrovi, jenž rovněž popsal filmové činnosti svého švagra Jana Kříženeckého.

V závěrečném pátém dílu s výsledky ankety Voldán přenechal prostor Ctiboru Prokopovi a jeho popisu jedné z historicky prvních pražských projekcí v hotelu U Černého koně z podzimu roku 1896.

K edici jednotlivých článků z *Večerníku Národ* s anketou jsou přiřazeny tři původní dopisy, jež se v kopii dochovaly v pozůstalosti filmaře a filmového historika Jindřicha Brichty v Národním filmovém archivu. V nich konzul Jaroslav Machač vzpomíná na Viktora Ponrepa při jedné z jeho kinematografických štací v Pelhřimově. Architekt František X. Čtrnáctý na malý biograf existující krátce na pražském Václavském náměstí koncem 90. let 19. století. A úředník Ctibor Prokop na jednu z prvních pražských filmových projekcí v hotelu U Černého koně z podzimu 1896. Díky nim můžeme alespoň u tří respondentů přesně rekonstruovat jejich odpovědi.

K anketě se Jiří Voldán vrátil o čtyřicet let později, když ve své vzpomínkové knize *Šli tři muzikanti a jiné vzpomínky na ty, o nichž se málo psalo* věnoval dvě kapitoly Viktoru Ponrepovi a Janu Kříženeckému. V nich autor využil původní dopisy již zmíněné Karly Šlamborové-Ponrepové, Josefa Švába-Malostranského, Jaroslava Machače, Ferdinanda Gýry a Viktora Šulce, které mu začátkem roku 1927 zaslali. Tyto dvě kapitoly z Voldánových memoárů edici uzavírají.

Kinematografická anketa *Večerníku Národ* 1927 svými upomínkami na výrobu i distribuci a předvádění na přelomu 19. a 20. století, na Jana Kříženeckého a Viktora Ponrepa doplňuje a zakončuje dvě edice z předchozích čísel *Iluminace*, jež zachycovaly obdobné vzpomínky na počátky české kinematografie před rokem 1914.

Jaroslav Lopour

2) V období 20. let nelze ještě hovořit o výzkumu a snaze zaznamenat nejstarší dějiny českého filmu z přelomu 19. a 20. století.

Kinematografická anketa *Večerníku Národ*

Přehled materiálů v edici:

- I. Naše anketa (29. 1. 1927)
- II. Který byl první stálý biograf v Praze a jaký film se v něm hrál? (3. 2. 1927)
- III. Vzpomínky našich čtenářů na první počátky kinematografů u nás (9. 2. 1927)
- IV. První filmové krůčky v Praze a Čechách před 30 lety (25. 2. 1927)
- V. K naší kinematografické anketě (2. 3. 1927)
- VI. Kdy bylo v Praze poprvé biografické představení? (7. 3. 1927)
- VII. Dopis Jaroslava Machače (4. 2. 1927)
- VIII. Dopis Františka Xavera Čtrnáctého (5. 3. 1927)
- IX. Dopis Ctibora Prokopa (únor 1927)
- X. Dodatky od Jiřího Voldána (1967)

Přejeté texty v edici uveřejňujeme bez výraznějších změn, přestože se v nich mohou vyskytnout gramatické chyby. Případné zásahy, vysvětlení či opravy editora jsou umístěny v poznámkách či vyznačeny hranatými závorkami [].

I.

Naše anketa.

Kdo to ví?

Vypisujeme zajímavou anketu. Filmovou. Víme dobře, jak kino stalo se opravdu lidovou zábavou a jak je hojně vyhledáváno. Dnes ovšem si nikdo snad ani neuvědomuje rozmach filmového umění i techniky, ač není tomu tolik let, co byli jsme svědky primitivních přírodních snímků, primitivních dramát a „frašek k popukání“. Vneste se, milí čtenáři a čtenářky, o několik roků nazpět a jste v té době, kdy se kino teprve „tvořilo“. Vzpomínáte, jak tenkrát nápisy četl předříkávatel, jak při promítání hrával pouze gramofon a jak kino bylo obyčejně v nějakém hospodském sále nebo v létě v pivovarské zahradě? A dnes? Máme kina (tento název se rovněž vžil, ač dříve říkali jsme „světelné divadlo“) luxusně divadelně vypravená, s orchestry i o 30 členech, dokonce i s varhanami, aby publikum bylo dokonale uvedeno do nálady. A tenkrát? Obyčejné lavice nebo zahradní židle, gramofon, a to již bylo něco, když k promítání hrál pianista nebo dokonce trio. Tedy rozmachu kina jsme byli účastníky a proto vzpomněli jsme na anketu: Kdo to ví? A co?

Který byl první stálý biograf v Praze?

A jestliže tohle budete vědět, snad si i vzpomenete na představení, jehož jste se zúčastnil a pak budete nám moc zodpovědět i druhou otázku:

Který první film se v něm hrál?

Anketa tato je jistě zajímavá. A věříme, že bude hojně našimi čtenáři obelána. Výsledek ankety pak otiskneme, což bude vlastně i dokumentární materiál k rozvoji kina u nás. Že ten rozvoj zde je, tomu svědčí 80 biografů v Praze, s nejlákavějšími programy. A přece byl před lety v Praze jen jeden biograf, s prvním filmem. Na to ptají se výše uvedené otázky, označené: Kdo to ví? Tedy, kdo?

Jiří Voldán, Naše anketa. *Národní listy*. *Večerník Národ* 67, 1927, č. 23 (29. 1.), s. 5.

II.

Který byl první stálý biograf v Praze a jaký film se v něm hrál?**K naší anketě. — Co ví p. Šváb-Malostranský? — Další shodné odpovědi s ním.**

K našemu dotazu: Kdo to ví? odpověděl velmi spěšně nestor českých filmových herců p. J[osef] Šváb-Malostranský. A i sebevědomě, neboť napsal: „Já to vím!“ Tedy p. Šváb-Malostranský ví toto: **První stálý biograf otevřel v r. 1899 známý p. V[iktor] Šlambor-Ponrepo** v malé místnosti ve Smečkách, při čemž provozoval i kouzelnická představení. Později přestěhoval se do pivovarské zahrady v Nuslích, pak do Hyberské ul. do „Orientu“, pak do „Bezovky“ a nakonec „U modré štiky“ v Malé Karlově ul., kde je již 23 let.³⁾ Na náš dotaz, který první film se v Praze hrál, praví pisatel, že to by mohl zodpovědět jedině p. Šlambor-Ponrepo, který, bohužel, před nedávnem zemřel. Pokud ví p. Šváb-Malostranský, hrály se tehdy **zcela krátké filmy**, bez určitých názvů, jako: scéna z domácnosti, lovu apod. Nestor českých filmových herců píše nám dále, kdy se **po prvé v Praze filmovalo**. V roce 1898, o výstavě architektů a inženýrů filmoval p. inž. [Jan] Kříženecký tři krátké žertíky, navržené p. Švábem-Malostranským.⁴⁾

S touto odpovědí shodují se v podstatě i další, takže p. Švábovi zůstane to: „Já to vím!“ Pan Boh. Cibulka z Dejvic uvádí, že první biograf byl zřízen asi před 30 lety ve Smečkách v Praze II., první film, který tu viděl, ukazoval fotografa, který bral do aparátu krajinku, stál však na kolejích, v tom se přihnál vlak, který ho srazil. Po odjezdu vlaku fotograf, ležící na kolejích, vstal a odešel. Dále si pisatel pamatuje první bio v přírodě v zahradě na Klamovce v Košířích, kde se hrál film: Zavraždění srbského krále a jeho manželky Dragy.⁵⁾

Pan M. Jírek z Loun praví rovněž shodně, že první biograf v Praze byl Ponrepův, jaké filmy se zde předváděly, se již nepamatuje. Pan Ant. Pešula uvádí, že první kino bylo v letech devadesátých v Hyberské ul., v hotelu De Saxe, kde se předváděly pouze přírodní snímky: „Návštěva ruského cara Mikuláše II. ve Vídni“, druhý snímek byl žertovný a ukazoval černocho, jak se učí jízdě na kole, třetí snímek pak ukazoval černošský kmen, jak se koupe v moři. První stálý biograf byl pak Ponrepův, pisatel však uvádí, že měl jej v prozatímní plátěné boudě za ruským kostelem, pak v pivovarské zahradě v Nuslích a nakonec v Karlově ul.

Další zajímavé odpovědi k této anketě budeme postupně uveřejňovat. Zatím ovšem již zůstane faktem, že první stálý biograf v Praze byl Ponrepův, jak správně označil první pan Šváb-Malostranský.

Jiří Voldán, Který byl první stálý biograf v Praze a jaký film se v něm hrál? *Národní listy. Večerník Národ* 67, 1927, č. 27 (3. 2.), s. 3.

3) Viktor Ponrepo v uvedených částech Prahy promítal pouze krátkodobě, stálým kinem v pravém slova smyslu se stalo až to, které otevřel 15. září 1907 v domě U Modré štiky ve staroměstské Karlově ulici.

4) Jednalo se de facto o první tři české hrané filmy z roku 1898 DOSTAVENÍČKO VE MLÝNICI, VÝSTAVNÍ PÁRKAŘ A LEPIČ PLAKÁTŮ a SMÍCH A PLÁČ.

5) Zavraždění srbského krále Alexandra I. Obrenoviće, příslušníků jeho rodiny a členů srbské vlády se událo v květnu 1903.

III.

Vzpomínky našich čtenářů na první počátky kinematografů u nás.**Zajímavá naše anketa. — Arch. Kříženecký iniciátorem stálého kina?**

Naše anketa vyvolala u našich čtenářů živý ohlas, a ti, kdož vzpomněli na to, jak byli svědky prvního promítání filmů v Praze, sdělují nám své vzpomínky. Z dalších došlých odpovědí uvádíme hlas inž. arch. Viktora Šulce, min. rady, který sice neodpovídá přímo na naši danou otázku o prvním stálém biografu v Praze, ale jeho slova jistě přispějí k celkovému obrazu o vývinu biografických představení v Praze. P. Šulc pamatuje, jak **první promítání v Praze bylo provedeno před r. 1898** (snad v r. 1897) v hotelu „U černého koně“ na Příkopě. Byl to malý, kočující podnik a filmová představení trvala pouze několik dní. Vstupného platilo se tehdy asi 20 krejcarů. Představení dala se v malém pokoji, kam se vešlo asi 20 osob a sedělo se na obyčejných židlích, postavených ve třech řadách. Světelné obrazy byly vrhány na bílý papír, filmy byly tři a dlouhé asi jen 25 metrů.⁶⁾ Na jeden z nich se pisatel určitě pamatuje, byly to býčí zápasy ve Španělsku. Pohyby na filmech byly velmi trhané.

První české filmy arch. Kříženeckého

Tato představení zapůsobila tehdy mocně na arch. Kříženeckého, s nímž inž. arch. Šulc pracoval v technické kanceláři staveb. úřadu města Prahy. Arch. Kříženecký koupil tehdy v Paříži⁷⁾ kinematografický přístroj za 2500 zlatých (což byl velký obnos tenkrát), přístrojem tím mohlo se nejen fotografovat, ale i promítati. Inž. Šulc stýkal se velmi s arch. Kříženeckým a řešil s ním různé problémy, týkající se přijímání filmových snímků. A tak potvrzuje pisatel to, co nám již sdělil p. Šváb-Malostranský, že arch. Kříženecký „natočil“ tři krátké fraškovité výjevy, navržené a hrané dnes již „nestorem čsl. filmových herců“. Jeden z těchto žertíků se na př. jmenoval „Přerušené dostaveníčko“. (P. Šváb-Malostranský hrál nevěrného manžela, byl přistižen ženou a dostal koštětem přes záda.)⁸⁾ Tyto první české filmy byly předváděny, jak již předešle sděleno, na výstavě arch. a inž. v Praze r. 1898.

První český „trikfilm“

A tak vynikl i první český t. zv. trikfilm. Arch. Šulce napadlo učiniti pokus, jak by to dopadlo, kdyby se film při promítání vsunul do aparátu obráceně, t. j. koncem do předu. Pokus se podařil. Byl brán ruch koupajících se na pražské plovárně. Pohyb obrázků byl obrácený, takže lidé skákali z vody na můstek a chodili pozpátku. Tento film nesl pak titulek: „Obrácený svět“.⁹⁾

První jakýsi kinematografický podnik byl pak na výstavě arch. a inženýrů, zde se předváděly tyto první české filmy, a sice v plátěné boudě, kam se vešlo asi 100 osob. Předvádění dalo se po celou dobu výstavy od 15. června do 15. října 1898. Podnik vedl a filmy předváděl arch. Kříženecký.

Pisatel vyslovuje pak v závěru těchto svých vzpomínek mínění, že arch. Kříženecký prý dal podnět k prvnímu biografu v Praze, snad našel jako společníka právě p. Ponrepa, sám jako úředník města Pra-

6) Například tehdejší Lumièrovy kamery dokázaly pojmout přibližně jen sedmnáct metrů filmového materiálu.

7) Kinematografické aparáty bratrů Lumièrů vyráběla továrna ve francouzském Lyonu.

8) Film bývá uváděn jako DOSTAVENÍČKO VE MLÝNICI (1898) a nevěrný manžel v něm nebyl přistižen svou ženou, ale mužem milenky.

9) Jde o snímek ŽOFÍNSKÁ PLOVÁRNA (1898).

hy nemohl biograf svým jménem vésti. Že se zabýval myšlenkou otevřít stálý biograf v Praze, to pan arch. Šulc ví, po výstavě však jejich styky byly přerušeny, neboť p. arch. Šulc se odstěhoval do Plzně. V této věci, jak miní pisatel — mohli by přispět k objasnění nejbližší příbuzní jak arch. Kříženeckého, tak i p. Ponrepa.

První biograf v Pelhřimově.

Dr. Jaroslav Machač, konsul ČSR., nám sděluje, že p. Ponrepo měl nejen první stálý biograf, ale měl i první biograf kočovný. Vzpomíná si, jak asi v letech 1897 přijel p. Ponrepo do Pelhřimova, kde předváděl filmy, které budily zděšení: růže se rozvila v pannu, vlak jel proti obecnstvu a pak i český film, žertík s p. Švábem-Malostranským, takovou honičku, v níž porazil mlékařku, cukráře, bábu s ovocem a pod.¹⁰⁾ Těchto „kousků“ bylo až 14 s přestávkou. Pisatel praví, že p. Ponrepo tímto způsobem **propagoval nejen biograf, ale i gramofon**, lidé v Pelhřimově však tomu tehdy nevěřili a říkali, že „ty obrázky jsou jen tak dělaný“, o gramofonu pak, že „do té roury někdo křičí...“ Pan Jos. Valášek se pamatuje na Ponrepův „biograf“ v plachtovém stanu, který si postavil na poli u sadů Svat. Čecha na Vinohradech, prý asi v letech 1893–96.¹¹⁾

Naše zajímavá anketa přinesla už v jedné otázce jasno: první stálý biograf v Praze měl p. Ponrepo. Na víc víme, že první české filmy dělal p. arch. Kříženecký, o němž nyní byla vyslovena domněnka, že **on to byl**, který dal podnět k tomuto prvnímu stálému biografu. Pokud se týče druhé otázky, který film se v něm prvně hrál, bude lze těžko odpovědět, leda by někdo měl skutečně obdivuhodnou paměť.

Jiří Voldán, Vzpomínky našich čtenářů na první počátky kinematografu u nás. *Národní listy. Večerník Národ* 67, 1927, č. 32 (9. 2.), s. 3.

10) Není pravděpodobné, že by v tomto období byly kočovnými kinematografisty převáděny jakékoliv české filmy. Obdobný film s Josefem Švábem-Malostranským neexistuje.

11) Viktor Ponrepo započal se svými kočovnými kouzelnickými programy již v roce 1881, ovšem kinematograf do svých vystoupení zařadil až v roce 1899.

IV.

První filmové krůčky v Praze a Čechách před 30 lety.**K naší kinematografické anketě. — Něco o p. Ponrepu.**

Z odpovědí, které nám došly k vypsané kinematografické anketě, dověděli jsme se již, že první starý biograf v Praze zařídil p. Ponrepo. Vdova po zesnulém, pí [Karla] Šlamborová-Ponrepová, zasílá nám nyní zajímavé vzpomínky, jak p. Ponrepo začínal, vzpomínky, které se velmi pěkně čtou a naši čtenáři si je přečtou jistě s chutí.

Divák, který sedí dnes, v přepychovém biografu, kde projekce filmu je dokonalá, neuvědomuje si, jaké potíže měl p. Ponrepo s předváděním filmů, když nebylo ani školeného personálu a ani elektrického světla. Když p. Ponrepo začínal, byla elektrika pouze na Žižkově, v Jindř[ichově] Hradci a Písku. V posledním jmenovaném městě měli elektrárnu na vodní pohon a proud byl slabý, takže když p. Ponrepo v sále hotelu „U kola“ zapjal lampu na 18 ampér, byl celý hotel i ulice potmě. Pan Ponrepo byl tudíž nucen používat zvlášť sestrojené lampy, t. zv. světlo Drummondovo, která je dnes uschována v technickém museu na Hradčanech.

Jedna z veselých příhod.

Pan Ponrepo zažil jistě mnoho veselých příhod na svých cestách s putovním kinem. Povedenou pak v Chocni, v hostinci „U koruny“. K promítání filmů, jak již uvedeno, měl zvláštní lampu, vedle níž stál lis s vakem kyslíků, kterého bylo třeba k lampě. Pojednou zpozoroval, že kyslík má příliš mnoho tlaku a světlo nevydávalo potřebné záře k promítání. Běží k lisu ubrati z něj kamení a tu máš! Na lisu seděl jeden tlustý občan, který si sice koupil lístek k stání, ale použil této příležitosti posadit se. Samozřejmě, že byl ihned „vyexpedován“ pryč z lisu a světlo opět vesele zazářilo.

S filmy měl p. Ponrepo potíže. Měl aparát od bratří Lumièrů z Lyonu, ale ten byl zřízen na jednodírkovou perforaci. Proto později vyměnil aparát za Pathéův z perforací čtyřdírkovou, takže pak mohl kupovati filmy i v Americe. P. Ponrepo měl záhy 24 filmů, což bylo na tehdejší dobu už malé jmění.

První promítání ve Varietě.

Jedno z prvních promítání bylo také ve Varietě.¹²⁾ Přijeli londýnští operatéri, postavili stroj a dopoledne byla zkouška. Té byl přítomen majitel p. [Eduard] Tichý a sekretář Stein a když oba viděli „živé obrázky“, řekli: „To musí ven, to není žádné číslo...“ Přes to při večerním představení byl film předveden a když se druhý den chystali operatéri k odjezdu, přiběhl p. Tichý a domlouval jim, aby zůstali, neboť po lístcích do Varietě počala býti shánka. Zpráva o „živých obrazech“ se totiž rozléla Prahou a kde kdo chtěl je vidět. Promítání filmu se ve Varietě pak prodloužilo.

Začátky p. Ponrepa byly těžké. Filmy byly jen s německými nápisy, které musely býti překládány, takže kdo přišel k biografu, uměl záhy německy, jako když bičem práska — říkal p. Ponrepo. Také operatérů nebylo a p. Ponrepo, když nakonec zakotvil „U modré štiky“, kdež jeho biograf jest dodnes, pl-

12) V karlínském Varietě se první filmová projekce uskutečnila zřejmě 3. listopadu 1896. Zdeněk Štábala, *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896–1945. I. svazek*. Praha: Československý filmový ústav 1988, s. 29–30 (interní tisk).

ných šest roků sám řídil projekci filmů. A nebyla to práce lehká. Jednou rukou točil, druhou promítal sklíčka, odsunoval lampu a tu jeho slova vždy byla: „Kdybych měl aspoň čtyři ruce, šlo by to lehčeji...“ Oč snazší práci má kinooperatér dnes.

Kino v přírodě — nápad p. Ponrepa

P. Ponrepo ukázal nám biograf dříve než byl ve Vídni a připadl i na šťastnou myšlenku, hrát v přírodě. První jeho takový biograf byl v zahradě na Klamovce, pak v pivovarské zahradě v Nuslích a na Žižkově v Bezovce. Tenkrát, když se začal již biograf více rozšiřovati, dovědělo se několik majitelů cestovních biografů, že p. Ponrepo bude hrát v přírodě. Přijeli schválně, aby viděli, jak to bude prováděti. Domnívali se, že předvádění snad bude pod nějakými plachtami, ale pan Ponrepo je pěkně provedl, ukázal, jak vše seřídil a připravil a pak dodal: „Teď počkám, až bude tma a pak budeme hrát...“

K těmto několika vzpomínkám přičleňujeme 1 fotografii¹³⁾ prvního průkopníka biografu u nás p. Ponrepa a nakonec uvádíme i stesk pí Ponrepové. Jistý pražský ilustrovaný list psal svého času o p. Ponrepovi, ovšem velice nešetrně a přes to, že pí Ponrepová ohradila se proti tomu, redakce dotyčného listu neuznala nešetrnost opravit. A přece p. Ponrepo byl jedním z těch lidí, kteří se vyšínil vlastní, houževnatou prací a jakožto k prvnímu biografistovi v Praze a Čechách patří mu zásluhy čestné.

Naše anketa těmito vzpomínkami získává na ceně, týkájí se přímo toho, o němž nám ve stech dopisů čtenáři psali, že u něho byli v biografu a viděli film — prvně.

Jiří Voldán, První filmové krůčky v Praze a Čechách před 30 lety. *Národní listy. Večerník Národ* 67, 1927, č. 46 (25. 2.), s. 3.

13) U článku jsou otisknuty fotografie Jana Kříženeckého a Viktora Ponrepa.

V.

K naší kinematografické anketě.

O arch. Kříženeckém, prvním výrobci českých filmů.

Z naší ankety, třebaže podobná otázka dána nebyla, vysvitlo, že prvním filmařem v Čechách byl arch. Kříženecký, který zemřel v r. 1921. Něco o arch. Kříženeckém nadhodil nám ve své odpovědi p. Šváb-Malostranský, pak jeho přítel arch. Šulc a nyní dostalo se nám něco vzpomínek od švakra zesnulého p. Ferd[inanda] Gýry z Král. Vinohrad.

Kdy a kde bylo v Praze první biografické představení.

Pan Gýra určitě se pamatuje, že **první biografické představení v Praze bylo v hotelu „de Saxe“** v Hybernské ul., asi ku konci roku 1897.¹⁴⁾ Tam se promítalo šest filmů, z těch pamatuje si pisatel pouze jeden, byl to obrázek žebráka-simulanta, sedícího někde v pařížské ulici, který pojednou spatřil strážníka, lekl se, odhodil berle a utekl pryč. Tehdy vyvolalo to bouři smíchu.

Touto novinkou byl arch. Kříženecký přímo elektrisován a hned pojal myšlenku sám filmovati. Byl dobrým znalcem fotografie, řídil magistrátní fot. odděl. města Prahy a zhotovil nesčetné množství fotografií starých památek pražských. Vešel tudíž ihned ve spojení s firmou „Lumière“ ve Francii, kdež si objednal aparát. První český biograf, ovšem že dočasný, byl na inženýrské výstavě, která byla pořádána r. 1898, první české kinematografické předvádění počalo v den zahájení výstavy o svátku Nanebevstoupení Páně výše uvedeného roku. K tomuto promítání byla na výstavě zvlášť postavena dřevěná budova, domácích snímků bylo promítáno šest, k nim byly přidány pak některé francouzské. Mnoho-li se platilo, p. Gýra se již nepamatuje, hodnostáři však byli uváděni do předních lavic, tedy opačně, než je tomu dnes, kdy dražší místa v kinu jsou vzadu. O nový vynález zajímal se tehdy také polní podmaršál bar. Salomon z Friedbergu (malíř, spisovatel a upřímný vlastenec).

První český filmy, které se promítaly, byly: „Alarm hasičů staroměstských“¹⁵⁾ „Plovárna na Žofině“¹⁶⁾ „Překažené dostaveníčko“¹⁷⁾ (fraška), „Polední výstřel z děla“¹⁸⁾ „Jízda pražského Sokola“¹⁹⁾ a ještě několik jiných. Arch. Kříženecký „filmoval“ také na výletech, kteréž tehdy se společností konal do okolí Prahy.

14) První filmové představení v Praze proběhlo v hotelu U Černého koně v ulici Na Příkopě od 18. října 1896 do 17. ledna 1897. Uskutečnil jej Adolf Oppenheimer (zastupující francouzskou firmu T. A. Edisona). V hotelu U Saského dvora v Hybernské ulici provozovali bratři Lumiérové svá představení v zastoupení Hermana Arleta od 22. října do 19. listopadu 1896. Zdeněk Štábla, *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896–1945. I. svazek*. Praha: Československý filmový ústav 1988, s. 26–28 (interní tisk). Vzhledem k tomu, že oba podniky se nacházely blízko sebe, a že zahájení provozu obou podniků proběhlo téměř současně v rozpětí čtyř dnů, se přispěvatelé ankety, včetně Ferdinanda Gýry, zmýlili, kde proběhla první pražská filmová projekce.

15) Jde o film ALARM STAROMĚSTSKÝCH HASIČŮ (1898). Ve stejný rok vznikl ještě také snímek STAROMĚSTŠTÍ HASIČI.

16) ŽOFÍNSKÁ PLOVÁRNA (1898).

17) DOSTAVENÍČKO VE MLÝNICI (1898).

18) POLEDNÍ VÝSTŘEL NA MARIÁNSKÝCH HRADBÁCH (1898).

19) VOLTÝŽOVÁNÍ JÍZDNÍHO ODBORU SOKOLA PRAŽSKÉHO (1898).

Jak vypadaly první filmy a proč byly při promítání „trhavé pohyby“? Původní staré filmy měly velikost, a tvar nynějších filmů, ale perforování bylo jiné. Starý film měl pouze jeden kulatý otvor, kdežto dnes má film otvory čtyři a obdélníkové, takže vina „trhání“ byla právě asi v tomto perforování.

Arch. Kříženecký **měl tedy první biograf v Praze**, ovšem dočasný, t. j. od června do října 1898 a na výše již uvedené výstavě. Sluší dodat ještě, že arch. Kříženecký pracoval na tomto poli vlastně z lásky k fotografování a z nadšení pro věc a nikoli pro zisk. **A že byl prvním českým propagátorem kinematografie, to mu zůstane a čeští filmaři dnes zachovají jeho jméno jistě v dobré paměti.**

Jiří Voldán, K naší kinematografické anketě. *Národní listy. Večerník Národ* 67, 1927, č. 50 (2. 3.), s. 3.

VI.

Kdy bylo v Praze poprvé biografické představení?**K naší anketě. — Nový hlas. — A slovo závěrem.**

Naše články o kinematografických počátcích u nás, v nichž ovšem byly došlé odpovědi našich čtenářů na anketu, kterou jsme vypsali, se zajímavě četli [sic!]. Ze spousty dopisů vyjímáme ještě hlas p. Ctibora Prokopa, který nám sděluje, že dosud uvedená data o prvním promítání v Praze nebyla přesná. Ze svých dětských let pak pamatuje si, jako roku 1894,²⁰⁾ kdy bylo mu 14 let, jednoho odpůldne jeho otec mu řekl, že se půjdou podívat na živé obrazy. Když se ptal otce, co to bude, řekl mu, že ani on sám to vlastně neví. Šli pak na Příkopy, do hotelu Černý kůň, kde byly nalepeny ohromné plakáty hlásající, že zde budou předváděny „Světelné živé obrazy“. Vstupné bylo tehdy 1 zlatý, na tehdejší poměry tedy značně vysoké. V nevelké místnosti sešlo se asi 50 osob a záhy zazněl klavír. Co následovalo pak, ohromilo všechny diváky. Na nataženém plátně objevilo se světelné kolo a hned nato obraz moře, jehož vlny se vzdouvaly. Snímek byl nedokonalý, „trhal“ zrak, k čemuž přispělo nemálo i vlnící se plátno, které nebylo pevně napjato na rámu. Pak následoval obraz příjezd vlaku do nádraží. Titulků snímků neměly, také nebyl k nim ani slovní doprovod. Obecenstvo tehdy vstávalo se židli a hlasitě volalo „ach“ a sdělovalo své úsudky o tom. Pak následoval „humorný snímek“, obraz rybáře, který vytahuje starou botu. Toho dne se nemluvalo v Praze o ničem než o živých obrazech. Podnik byl prý majetkem dvou Francouzů, kteří s ním cestovali po světě. Od tohoto prvního představení uplynulo pak asi 2–3 leta [sic!], než se objevily pokusy další, ve Variété [sic!], na výstavě inženýrů a pod. o nichž již bylo psáno.

A nyní slovo závěrem. Naše první otázka zněla: který byl v Praze první stálý biograf. Z došlých odpovědí je známo, že to byl biograf p. Ponrepův. Ve Variété [sic!] předvádění bylo jen jakýmsi dodatkem k programu artistickému. Biograf p. Kríženeckého na výstavě inženýrů byl jen dočasný. Tedy stálé kino zavedl u nás p. Ponrepo. A druhý dotaz: první film v něm? Zde se odpovědi různí, což lze pochopiti, neboť filmy byly dosud primitivní, byly to jen přírodní snímky nebo naivní žertíky, byly krátké, takže jejich tituly nelze si ani pamatovati. Spíše ještě děj. Tímto doslovem ukončili bychom tedy naši filmovou anketu, která vzbudila mezi našimi čtenáři tolik zájmu. A za všechny jejich odpovědi vzdáváme dík v přesvědčení, že anketa přinesla dokumentární a zajímavý materiál nejen pro filmové nadšence, ale i ty, kdož o film jeví snad menší interest. Ti byli naší anketou poučeni, jak to vlastně s tím biografem u nás začalo.

Jiří Voldán, Kdy bylo v Praze poprvé biografické představení? *Národní listy. Večerník Národ* 67, 1927, č. 54 (7. 3.), s. 3.

20) Šlo o podzim roku 1896.

Dochované dopisy k anketě

VII.

Dr. Jaroslav Machač.²¹⁾

Praha, 4. 2. 27

Ctěná redakce.

Mohu jen potvrditi, že Ponrepo byl prvním majitelem biografu stálého, ale co více, on měl i první biograf kočovný a pamatuji se velmi dobře jako student, jak s ním přijel do Pelhřimova asi v letech 1897. Program byl velmi pestrý, snímky přírodní hrozně podexponované, kde byly jen obloha a voda jediným „světlym bodem“, potom několik kousků kouzelných, kde růže se rozvíla v bledězelenou panu, která se opět najednou ztratila, nějaké tance se závoji, vlak jedoucí proti obecnstvu, což vyvolalo nemalé zděšení a pak první český film: Pan Šváb Malostranský si sedí hezky na slunci na seslíku, kolem jdou dva mládenci, zakopnou o jeho skřížené [sic!] nohy, všichni se svalí, načež následuje honička, které se podaří porazit ještě mlíkařku, babu s ovocem, cukráře s cukrovím na hlavě a jiné živnostníky, kteří jsou na tom milém světě jen pro filmové burlesky.²²⁾ Takových různých kousků bylo až 14 s přestávkou uprostřed představení, která se bohužel zachovala až na naše dny a jejíž barbarské přetržení děje a nálady má ten jediný účel, aby se prodala nebo spíše neprodala dvě uválená Eskima. Před zahájením představení vyzváněl elektrický zvonek, což se zachovalo až podnes ve Francii. Obecnstvo svolával „vyvolávač“, uniformovaný zřízenec, který dnes zadržuje a redukuje nával. Později přišla už delší dramata, obyčejně po pronásledované chudé dívce, která dojde konečně štěstí po boku majitele továrny nebo „vůbec“ milionáře. Nápisů nebylo — ach kde jsou ty blahé doby — nutné informace o ději a osobách vykřikoval z přítomí hlediště velmi sugestivně „vyvolávač“ z venčí, kde jeho činnost započítím představení skončila. Jeden takový mluvený nápis byl pak docela příslovečným: „Tak to vidíš Heleno, jak se z Tebe stala velká paní!“ Myslím, že po převratu bylo možno tento „nápis“ umístit pod mnohou hlavu.

Ale Ponrepo propagoval nejen biograf, nýbrž i gramofon, který obstarával hudební doprovod filmu. Ale oba vynálezy nezískaly hned důvěry. Lidé v Pelhřimově tenkrát hned tak na něco nevěřili. A jako se o filmu všeobecně říkalo, že „ty obrázky jsou jen tak dělaný“ — Bůh milý ví, jak chtěli, aby byly udělány — tak zase jedna moc velká paní nevěřila na gramofon a tvrdila „to že nějaký panáček do té roury křičí“. Když on Ponrepo měl zkažené renomé svými kouzelnickými kousky, které byly též částí programu, a které dělal po čertech obratně.

Tak tedy počal film svou vítěznou cestu na Českomoravské Vysočině.

Dr. Jaroslav Machač,
konsul RČS

21) Otisk razítka.

22) Jak již bylo řečeno, Viktor Ponrepo do svého programu kinematograf zařadil až v roce 1899. Rovněž v tu dobu nebylo možné v kočovných kinech vidět český film, nehledě na neexistenci podobného filmu s Josefem Švábem-Malostranským.

Praha VII /Jirečkova ulice 17./

J. Machač²³⁾

Kopie tří stran dopisu ve strojopise o velikosti A5 uložena: Národní filmový archiv, f. Brichta Jindřich (1897–1957), k. 6, sig. III/g 4, inv. č. 258, Odezvy na anketu vyhlášenou večerníkem Národ v r. 1927, fol. 1–3.

23) Vlastnoruční podpis.

VIII.

Provádění staveb
Vnitřní zařízení
Plány — Rozpočty
Odhady

Telefon čís. 42967

ARCHITEKT
ING. FR. XAV. ČTRNÁCTÝ
ÚŘEDNĚ AUTORIZOVANÝ CIVILNÍ INŽENÝR
PRO ARCHITEKTURU A STAVBY POZEMNÍ
BETON A ŽELEZOBETON

Praha
Dittrichova ul. č. 21
Palác
Inženýrské komory

Čís. účtu pošt. úř. šek.
v Praze 66.935

Praha, dne 5. března 1927.²⁴⁾

Redakci Večerníku „N á r o d“

Praha II.

Nesledoval jsem Vaši kinematografickou anketu od jejího počátku a dovoluji si Vás tedy upozorniti — pakli-že [sic!] již o tom nebylo zmínky, že málo jest známo o jednom z nejprvnějších z biografistických [sic!] podniků, a sice v krámu na Václavském náměstí, v místě kde asi nyní jest fma Čekan. Kolem roku [1897]²⁵⁾ 1898 byl tu prázdný krámk, kde se příležitostně ukazovaly různé kočovné rarity. V té době byl zde též biograf, který sestával z projekčního plátna na zadní stěně krámk, v předu 2 řady lavic. Program měl asi 3 čísla, z nichž se pamatuji na scénu s pierotem, který zavraždí lichváře, dále na jakési číslo baletní a snímek přednášejícího kuplety. Tento snímek byl tím zajímavý, že již tenkrát kupletový přednášeč doprovázen byl fonografem tak, jak zpíval v některé cizí řeči.²⁶⁾ Ovšem spojení fonografu s biografiem bylo nedokonalé, obrázky samy trhavé. Podnik vykazoval velice slabou návštěvu vždy 2 až 3 diváky a brzo byl uzavřen.

Hodí-li se Vám tato zpráva račte ji použítí.

S veškerou úctou
Fr. Čtrnáctý²⁷⁾

Kopie jedné strany dopisu s předtištěnou hlavičkou a psaný ve strojopise o velikosti A4 uložena: Národní filmový archiv, f. Brichta Jindřich (1897–1957), k. 6, sig. III/g 4, inv. č. 258, Odezvy na anketu vyhlášenou večerníkem Národ v r. 1927, fol. 4.

24) Předtištěná hlavička dopisního papíru, pouze datum doplněno na stroji.

25) Přeskrtnuto.

26) Dovětek „v některé cizí řeči“ je jako vsuvka dopsán rukou.

27) Vlastnoruční podpis.

IX.

Kdy bylo v Praze prvé biografické představení

K.²⁸⁾

Ku Vaší anketě o prvních stopách biografu sděluji, že až posud nedočetl jsem se o skutečných, prvních počátcích této novodobé vymoženosti.

Mám velice dobrou paměť a pamatuji se dobře i na různé události, počínajíc již čtvrtým rokem mého věku.

Tím spíše pamatuji se na následující epizodu.

Bylo to roku 1894,²⁹⁾ kdy chodil jsem [již poslední rok]³⁰⁾ do školy, neboť [dovršoval jsem]³¹⁾ mě bylo³²⁾ 14 let [mého života]³³⁾.

Vrátil jsem se jednoho odpůldne domů, a tu překvapil mne můj otec, řídící učitel, následujícím uvítáním: „Tak hochu, půjdeme se dnes podívat na živé obrazy!“

„Živé obrazy? Jak to?“ ptám se udiven.

„Nevím ještě sám co to vlastně je a bude-li to státi za něco. Ale když se tak o tom všude mluví, tedy se na to podíváme. Tebe to bude zajímat jistě.“ A šli jsme.

Otec vedl mne na Příkopy do hotelu „Černý kůň“ kde vzadu ve dvoře vlevo vešli jsme do nevelké místnosti, vyplněné několika židlemi. Na ulici před hotelem i zde v nádvoří nalepeny byly ohromné plakáty, hlásající černými, palcátovými literami „Světelné živé obrazy“. Co upoutalo hned moji pozornost při vchodu do místnosti, bylo volně visící bílé plátno. Zaplatili jsme vstupné jež bylo jednotné a na tehdejší poměry jistě značné, t. j. 1 zlatý za osobu. Sešlo se v celku asi 50 osob a záhy ozval se klavír, který měl uvésti obecnstvo do příslušné nálady. Děti neviděl jsem žádných, nejspíše pro vysoké vstupné.

S napětím, jež zachvátilo nejen mne ale i všechny účastníky, očekávali jsme věci příští, když v tom ozval se zvonek, hlásající začátek představení.

Co následovalo nyní, ohromilo veškeré diváky, kteří až dosud posuzovali věc [až]³⁴⁾ velmi skepticky.

V místnosti, jež octla se najednou v tmě [...]³⁵⁾ zavření okenic, ozval se zvuk, připomínající libé zvuky dětské řehtačky, a na plátně objevilo se bílé kolo světelné. Hned v zápětí však objevil se na plátně obraz moře, jehož vlny silně se vzdouvající, naznačovaly příliv a odliv. Dnes ovšem vzpomínám si, jak tento snímek byl nedokonalý, jak se úžasně chvěl a „trhal“ zrak. K tomu přispívalo nemálo vlnící se plátno jež nebylo, jako nyní, pevně napjato v rámu. Než tehdy, jak je pochopitelné, přivítali všichni diváci snímek udiveným „Ach“. Nebylo žádných titulků ani slovního doprovodu. Pak následoval obraz příjezdu vlaku do nádraží na nástup cestujících. Objevení se lidí, jež se — na obraze — pohybují, vzbudilo ovšem rozruch ještě větší. Obecnstvo vstávalo ze židlí a hlasitě volalo a sdělovalo svoje úsudky.

28) Oba řádky dodatečně dopsané rukou.

29) Událost se musela stát v roce 1896.

30) Přeskrtnuto.

31) Přeskrtnuto.

32) Dovětek „mě bylo“ je jako vsuvka dopsán rukou.

33) Přeskrtnuto.

34) Přeskrtnuto.

35) Dvě slova z prvního řádku stránky jsou odštířena.

Na konec byl „humorný snímek“, a sice obraz rybáře, který vrhá udici do vody a vytahuje — „starou botu“ —.

Tento program, který by dnes neobstál ani v nejhorším pouťovém biografu, nás ovšem tehdy ohromil, ba ani můj otec, který již lecos [sic!] viděl, netajil se svým údivem a překvapením. Pochopil, že nejde o pouhou hračku nebo dokonce o trik, ale o vynález dalekosáhlého významu.

Mám za to, že ani ostatní diváci, nelitoval[i] značného vstupného. Toho dne nemluvalo se v Praze o ničem jiném než o živých obrazech. Bylo to vůbec prvé představení biografické.

Podnik byl, jak jsem se později dověděl, majetkem dvou Francouzů, kteří s ním cestovali po světě.

Všechny domnělé počátky biografů, doposud v anketě uváděné, jsou již vlastně reprisami. Od tohoto prvního představení, a několika dalších, bezprostředně následujících, uplynula delší doba snad asi 2–3 let, [sic!] než objevily se další pokusy, a sice jednak v Národním domě na Kr. Vinohradech /baron Hacke/ a v Karlínském Varieté. Vývoj samostatných biografů počíná vlastně mnohem později. Tolik chtěl jsem připojit k Vaší anketě a myslím, že se snad ještě najde pamětník tohoto první[ho] pokusu biografického v hotelu u „Černého koně“.

V plné účtě

Ctibor Prokop
admin. úřed.³⁶⁾

Kopie dvou stran dopisu ve strojopise s odstřiženým horním a dolním okrajem o velikosti A4 uložena: Národní filmový archiv, f. Brichta Jindřich (1897–1957), k. 6, sig. III/g 4, inv. č. 258, Odezvy na anketu vyhlášenou večerníkem *Národ* v r. 1927, fol. 5–6.

36) Vlastnoruční podpis. Další řádek je ustržien.

Dodatky od Jiřího Voldána

X.

PRVNÍ BIOGRAF V PRAZE

Jsem z generace, která si pamatuje začátky kinematografie, aviatiky, automobilismu, gramofonu a rozhlasu. Čili — rozhodně vím, kdo to byl pan Ponrepo.

Zeptejte se dnešní mladé generace jestli ví, proč se na Letné jmenuje jeden biograf „Ponrepo“. Taková sedmnáctiletá dívka či chlapec řeknou, že to nevědí. „To jsme ve škole neměli...“ řeknou upřímně.

Pan Ponrepo měl totiž v Praze první stálý biograf a na jeho památku bylo toto letenské kino pojmenováno jeho jménem.

O tom, kdy se v Praze promítaly první filmy, či jak se říkalo „živé obrazy“ — to si necháme do jiné kapitoly. V té si také povíme, kdy se v Praze prvně filmovalo, kdo a co filmoval. Teď se podíváme za panem Ponrepe. Tedy; on se vlastně jmenoval Dismas Šlambor, byl kouzelníkem a jezdil po poutích, kde pořádal kouzelnická představení. A protože se kouzelník nemůže jmenovat Šlambor, tak si dal jméno Ponrepo.

A pan Ponrepo si v roce 1899 v malé místnosti Ve smečkách otevřel biograf.³⁷⁾ Biograf si zařídil v krámě novostavby po zbouraném zájezdním hostinci „Na košíku“. A protože se domníval, že ho promítání několika filmů neuživí, provozoval při tom ještě kouzelnická čísla. Byl tedy nejen prvním českým kouzelníkem, ale i biografistou. Jenže biograf se tak vžil, že záhy nechal kouzelnictví a živil se jen biografiem.

Ale ono to nebylo tehdy jen tak. Před 40 lety, kdy byla živa ještě paní Karla Šlamborová a truchlila po zesnulém manželi (zemřel v roce 1927),³⁸⁾ jsme si s ní pověděli o začátcích biografu v Praze. Pověděla nám mnoho zajímavého. Táhla totiž tu první biografickou káru statečně se svým manželem. Musíme si představit jedno: když pan Ponrepo s biografiem začínal, nebyl tehdy v Praze ještě elektrický proud. Tenkrát se svítilo elektrikou pouze na Žižkově. Také ve venkovských městech, kam pan Ponrepo s biografiem zajížděl, nebylo elektřiny a proto musel používat zvlášť sestrojené lampy. Bylo to tak zvané světlo Drummondovo — směs svítícího plynu, v němž byl obsažen vodík a kyslík, pouštěného na vídeňské vápno, které bylo v koláčkách velikosti pětikoruny.

Tohle světlo — vyprávěla paní Šlamborová — když se pěkně rozhořelo, vydalo krásný intenzivní jas. Ovšem bylo to světlo dražší než elektrické. Paní nám také vypověděla, jak se s tímhle světlem pracovalo. Vždy dopoledne se musely kyslíkem naplnit kaučukové pytle, které pak byly zatíženy kamením, jehož muselo být asi metrů.

Ovšem stala se panu Ponrepovi také tahle věc. To hostoval se svým biografiem v Chocni v hostinci U koruny. V prvním patře bylo jeviště, tady pan Ponrepo napjal plátno, vzadu v sále byla kabina s promítacím strojem a vedle stál lis s vakem kyslíku. Ale promítat se nemohlo. Pan Ponrepo přiběhl do kabiny proč se nepromítá a operátor mu říkal, že světlo se nemůže rozhořet, protože kyslík má příliš mnoho tlaku. Tak tedy honem běžet ubrat kamení. Jenže kamení se ubírat nemuselo, ale musel z lisu pryč jeden tlustý občan, který měl sice lístek k stání, ale sedl si na lis (aniž měl tušení, že tady sedět ne-

37) Viktor Ponrepo v Praze promítal až později, navíc do roku 1907 pouze krátkodobě.

38) Viktor Ponrepo zemřel 3. prosince 1926 v Praze.

může, protože by se nemohlo promítat). A jen byl pryč, světlo se pěkně rozhořelo a filmy se v promítačce rozhrčely.

Paní Šlamborová nám tehdy také vysvětlila, jak si její manžel opatroval filmy. Promítací aparát měl francouzský, z Lyonu. Ovšem to byl přístroj zařízený na filmy, které měly jednodírkovou perforaci. A těchto filmů bylo málo. Proto si pan Ponrepo opatřil jiný promítací aparát, Pathé, který už byl zařízen na filmy s perforací čtyřdírkovou. Takové filmy se vyráběly v Americe, odkud si je pan Ponrepo objednával. Samozřejmě, že dodání zásilky nebylo obratem — zásilka filmů došla vždy tak za dva až tři měsíce.

Ale pan Ponrepo měl v brzku asi 24 filmů, což bylo na tehdejší dobu hotové jmění. Pochopitelně, že to nebyly filmy v dnešní podobě, celovečerní; byly to krátké aktuality, nehorázné frašky — honičky nebo dojemné příhody únosu dětí, nešťastné lásky apod.

Tenkrát se začal biograf rozšiřovat a pan Ponrepo už nebyl sám, kdo měl cestovní biograf. A když tedy jednoho dne na počátku léta ohlásil, že bude hrát v zahradě nuselského pivovaru, asi tři pánové, kteří už také jezdili po vlastech českých s biografem, se přijeli do Nuslí podívat, jak to bude vlastně Ponrepo dělat. Domnívali se totiž, že to bude v nějakém stanu nebo že natáhne nad publikum plachty. A žasli, když viděli v nuselské pivovarské zahradě na dvou trámech natažené plátno, před plátnem sbité z fošen primitivní lavice, které byly od míst k státní odděleny zábradlím z latěk. Na konci zahrady byla operatérská kabina, rovněž dřevěná, a po levé straně plátna měl pan Ponrepo zvláštní stůl.

Pan Ponrepo jim to všechno pěkně ukázal a když se ho podívali ptali jak bude vlastně promítat tady pod širým nebem, tak se jen usmál a řekl: „Jó, promítat? No, to budu večer, až bude tma!...“ A ti první biografisté jen kroutili hlavami, jaký je ten pan Ponrepo chytrý člověk.

Na vstupné si už nepamatují, kolik jsme jako kluci platili, když jsme šli na toto představení pod širým nebem. Víme, že jsme byli na místech k stání, ale nestáli jsme. Sedli jsme si na zem, na trávu.

Pan Ponrepo pak na stole vedle plátna spustil velký gramofon a hrál na něm váleček za válečkem, aby mezi diváky byla patriční nálada. Myslím, že se tehdy neříkalo gramofon, ale fonograf. Nu, a jinak po celé představení pan Ponrepo četl titulky, čili — nahlas vykřikoval to, co se dělo na plátně...

S jedním ale pan Ponrepo přece jen nepočítal. Za nuselskou pivovarskou zahradou totiž vedla trať pro nákladní vlaky, přejíždějící ze smíchovského nádraží přímo na nádraží vršovické. Trať je tam dosud, i viadukt. A tak se stalo, že právě v nejlepší, když se na plátně odehrávala třeba nějaká tragédie, kdy lupiči prohledávali chatrč, v níž pod stolem byl schován prchající hrdina či hrdinka, projížděl za plátnem nákladní vlak. Lokomotiva supěla tak mocně a jedoucí vagony řinčely, že nebylo pana Ponrepa slyšet, co vlastně k tomu napínavému ději vykládá.

Takhle v přírodě hrál pan Ponrepo ještě v Bezovce na Žižkově a na Klamovce v Košířích. Ale jeho nápadu využila po převratu r. 1918 skupina legionářů v Nuslích, která obdržela biografickou koncesi a otevřela v Nuslích nové kino nazvané „Baroko“. V zimě hráli v sálku v Palackého ulici, ale v létě otevřeli zase v této nuselské pivovarské zahradě přírodní letní kino. Diváci sem chodili rádi už proto, že seděli za teplého letního večera pěkně venku, dívali se na film a ještě k tomu popíjeli pivo, které číšník nosil jako vějíř v obou rukách...

První filmy, které promítal pan Ponrepo a které byly jeho majetkem, neměly ustálených názvů. Byly to pohyblivé obrázky ukazující rodinu v domácnosti, lov v lese, jedoucí vlak, koňské dostihy, stavbu domu a podobně.

Když pak později získával už filmy hrané, ty zas byly s německými nápisy a proto pan Ponrepo je musel překládat a divákům číst. Ale biograf se rychle vžíval a modernizoval a tak čtení titulků ustalo a byla na plátno promítána sklíčka, na nichž byly titulky buď napsány ručně a později psacím strojem.

Se svým stálým biografem zakotvil pan Ponrepo v Malé Karlově ulici v domě U modré štiky. Plných šest roků hrál zde biograf sám, ale pak už měl také operátéra, zcela nové povolání, které se teprve zavádělo. Ono promítat v biografu film nebylo tehdy lehké. Jednou rukou musel operátor točit klíčkovou, druhou rukou musel „házet“ sklíčka s českými titulky, kterých byly okolo dvou set. Kromě toho levou rukou musel řídit a odsunovat lampu, inu, operátor se ve své projekční kabině během promítání rádně zapotil. V přestávce zas musel po celém biografu ruční stříkačkou rozprašovat vůni, aby tak „občerstvil“ v tmavém sále vydýchaný vzduch. Protože nějaké moderní větrání v takových malých biografických sálech nebylo. Vždyť to byly zvláště na předměstí Prahy sálky malých hospůdek.

Při shánění materiálu o prvním stálém biografu páně Ponrepova objevili jsme jednoho diváka, který se na Ponrepův biograf také dobře pamatoval, když s ním pan Ponrepo přijel do Pelhřimova. Náš informátor si dobře vzpomněl, jak jako student šel na tohle představení. Pan Ponrepo si přivezl velmi pestrý program — několik přírodních snímků, kde se čeřila voda, pak snímek nějaké tanečnice se závoji, potom jedoucí vlak proti obecnstvu, což vyvolalo v řadách pelhřimovských diváků úlek. Pak promítal nějakou honičku, při níž utíkající povalí babku s ovocem, cukráře s tácem cukroví pod. Takových filmů promítl pan Ponrepo — jak doložil náš pelhřimovský pamětník — asi čtrnáct s přestávkou. Teprve později získal a promítal pan Ponrepo ona primitivní dramata chudé dívky, jež hodně zkusí než se provdá za bohatého pána a kdy pan Ponrepo mohl vykřiknout do sálu titulek: „Tak vidíš, Heleno, jak se z tebe stala velká paní...“

Náš pelhřimovský divák nám také zdůraznil, že pan Ponrepo nepropagoval jen biograf, ale i fonograf. Oba vynálezy si nezískaly naráz důvěry.

Byli mnozí lidé v Pelhřimově, kteří byli na páně Ponrepově představení a viděli promítané filmy, ale říkali pochybovačně, že ty obrázky jsou „jen tak dělaný“, aniž mohli říci jak. Jedna zase moc velká paní nevěřila fonografu a tvrdila, že to nějaký panáček do té roury křičí...

Tak takhle tedy přijali někteří lidé v Pelhřimově první biograf a fonograf, což zde bylo k vidění a slyšení kolem roku 1899. Že jsou to nějaká ponrepovská kouzla mohli lidé soudit i podle toho, že pan Ponrepo se tady při tomto představení produkoval i svými kouzelnickými kousky, které dělal po čertech obratně...

Nutno však říci, že to byl právě Pelhřimov, odkud film nastoupil svou vítěznou cestu po českomoravské vysočině.

Pozn. autora:

Informátory o prvním biografu mi byli: v r. 1927 pan Josef Šváb Malostranský a paní Karla Šlamborová. Občanem pelhřimovským byl konsul RČS dr. Jaroslav Machač, jenž bydlil tehdy v Praze VII, Jirečkova ul. 17.

KDO NATÁČEL V PRAZE PRVNÍ FILMY?

Když v Praze 9. února 1921 zemřel architekt Jan Kříženecký, nikdo si valně nevzpomněl, že tohle byl muž, který u nás natočil první filmy.

Jak se k tomu dostal, on, vrchní revident stavebního úřadu města Prahy? Koncem roku 1897³⁹⁾ v hotelu de Sax v Hybernské ulici se promítaly „živé obrazy“. Také se tomu říkalo „pohyblivé fotogra-

39) Správně rok 1896.

fie“. Architekt Jan Kříženecký, jenž byl téhle zajímavé podívané přítomen, si řekl: „Když mohou mít živé fotografie Francouzi, proč by je nemohli mít i Češi...“ Byl totiž výborným fotografem-amatérem, pořizoval pro obec pražskou fotografie starých pražských památek: portálů, mříží, soch, apod. Jako fotoamatér pyšnil se arch. Kříženecký několika medailemi, které získal na výstavách fotografií.

Není tedy divu, že ho zaujaly fotografie „živé“. Co dělal? Dopsal firmě Lumière do Francie, kde si objednal snímací aparát. Adresa firmy byla: „Société anonyme de plaques et papiers photographiques Antoine Lumière et ses fils, Lyon-Monplaisir“. Psal, aby mu firma zásilku poslala co nejrychleji. Ten spěch nebyl nadarmo. Chystala se totiž v Praze r. 1898 inženýrská výstava a architekt Kříženecký už tu chtěl živé obrazy předvádět.

Firma vyřídila promptně objednávku a tak „monsieur Krizenecki, Sokolska N 34 Prague-Autriche“ zajásal, když obdržel balík s touto adresou. Snímací aparát tu byl. A byl současně i promítací. Architekt Kříženecký začal chvatně pořizovat živé obrazy — čili dal se do filmování. Všechno si pořizoval sám.

Měl jen jednoho dobrovolného pomocníka, totiž svého švagra, typografa Ferdinanda Gýru. Ten byl přešťasten, že může svému švagrovi při téhle práci pomáhat. Třeba tak, že nosil za ním štafle, na které Kříženecký lezl, aby pořizoval filmové záběry. Nebo tak, že s ním v noci filmy vyvolával. Tohle dělali oba všechno z nadšení a lásky pro věc po nedělích a svátcích anebo večer po celodenním zaměstnání.

Na inženýrské výstavě se „živé obrazy“ promítaly ve zvlášť k tomu účelu postaveném dřevěném „divadle“, které bylo na hlavní silnici a bylo vedeno i v katalogu výstavy i na připojeném plánu katalogu. Kolik se tehdy platilo vstupné, to už nevím, ale je známo, že hodnotáři, přicházející na tato představení, byli uváděni do předních lavic, tedy opačně, než je tomu v biografech dnes.

Z prvních českých filmů, jež se tu promítaly, byly snímky: „Alarm hasičů staroměstských“⁴⁰⁾, „Plovárna na Žofíně“⁴¹⁾, „Purkyňovo náměstí na Vinohradech“⁴²⁾ (dnešní Mírově), „Svatojánská pouť v české vesnici na výstavě“⁴³⁾, „Rychlovak Podmokly–Praha“⁴⁴⁾, „Defilé vojska o slavnosti Božího těla na Hradčanech“⁴⁵⁾, „Polední výstřel z děla“⁴⁶⁾. Kromě těchto aktualit zde byly promítány i dva filmy hrané, frašky, v nichž roli záletníka a lepiče plakátů hrál tehdy velmi populární komik Josef Šváb-Malostranský.⁴⁷⁾

Tohle první promítání českých živých fotografií mělo tenkrát i svého stálého návštěvníka, jenž se chodil denně na tenhle zázrak oživlých obrázků dívat. A neustále jen kroutil hlavou, jaký to je báječný vynález. Byla to osoba vojenská; polní podmaršál, baron Salomon z Friedbergu, jinak také malíř a spisovatel, upřímný vlastenec, snad jediný ze všech tehdejších vysokých rakouských důstojníků, který se dovedl dorozumět s vojiny všech jazyků a zemí, z nichž Rakousko sestávalo.

A povězme si, jak se architekt Kříženecký dostával k filmovým námětům. Tak třeba nafilmovat polední výstřel z děla. Aby totiž bylo jasno — před první světovou válkou bylo v Praze oznamováno poledne ranou z kanonu. Tak tohle filmování dovolil setník pražského velitelství Topsch, který filmování

40) Film bývá označován jako ALARM STAROMĚSTSKÝCH HASIČŮ (1898). Ve stejný rok vznikl ještě také snímek STAROMĚSTSTÍ HASIČI.

41) ŽOFÍNSKÁ PLOVÁRNA (1898).

42) NEDOCHOVANÉ PURKYŇOVO NÁMĚSTÍ NA KRÁLOVSKÝCH VINOHRADECH (1898).

43) SVATOJÁNSKÁ POUŤ V ČESKOSLOVANSKÉ VESNICI (1898).

44) NEDOCHOVANÝ RYCHLOVAK V PODBABÍ (1898).

45) DEFILOVÁNÍ VOJSKA O BOŽÍM TĚLE NA KRÁLOVSKÝCH HRADČANECH (1898).

46) POLEDNÍ VÝSTŘEL NA MARIÁNSKÝCH HRADBÁCH (1898).

47) DOSTAVENÍČKO VE MLÝNICI (1898) a VÝSTAVNÍ PÁRKAŘ A LEPIČ PLAKÁTŮ (1898).

„usnadnil“. Zavedl Kříženeckého i s jeho švagrem na baštu číslo 19 nad kasárnami poblíž Brusky a Klárova, kam nikdo nesměl. Tam vyčkávali do polední hodiny. Že je přesně dvanáct, bylo oznamováno na baštu mávnutím praporu z hvězdárny v Klementinu. Jakmile zazněl výstřel, dělo odporem vzduchu couvlo zpět — a teď ten malér. Kříženeckého aparát se tlakem vzduchu převrátil, takže měl po filmu. Nafilmoval toto pálení z děla znovu druhého dne, ovšem už z větší vzdálenosti.

Architekt Kříženecký se projevil tehdy i jako pohotový kameraman aktualit. Dokazuje to tato historka: Právě v den, kdy byla zahájena inženýrská výstava, totiž o svátku Nanebevstoupení Páně r. 1898, udál se na Vltavě známý výbuch parníku, což později posloužilo spisovateli E. E. Kischovi ke známému pražskému románu „Pasák holek“. Architekt Kříženecký pořídil na nábřeží z této události snímky zástupů lidí, hledících na Vltavu, příjezd umrlčího vozu (neštěstí si vyžádalo tehdy dva lidské životy) a ještě jiné výjevy kolem tohoto neštěstí. Není-li snímek dodnes zachován, tedy se patrně Kříženeckému nepodařilo, což se také stávalo. Jako třeba se mu nezdařilo snímek kladení základů k pomníku Františka Palackého pod Emauzy.⁴⁸⁾ Podobný malér jako při filmování výstřelu z děla stal se našemu nadšenci při filmování rychlovlaku.

V Podbabě, kde pan přednosta stanice dovolil v jedné zatáčce rychlovlak nafilmovat, umístil arch. Kříženecký aparát příliš blízko kolejí a stalo se totéž, co na baště. Závan vzduchu převálil stativ s aparátem a muselo se natáčet znovu.

Architekt Kříženecký byl hlava otevřená a dělal s kamerou i různé pokusy. Jednou jel vlakem do Tábora a ze zadní plošiny posledního vagonu natáčel ubíhající krajinu. Takovýhle záběr byl pak v době největšího rozmachu němeého filmu v celé řadě hraných filmů. Jindy zas, když kardinál [František] Schönborn vyjel ze svého paláce ke slavné mši ve starobylém kočáře taženém třemi páry koní, provázen premovanými lokaji, filmoval Kříženecký tento průvod. Na snímku bylo prý vidět i to, jak se pan kardinál vyklonil z okna kočáru a s podivným vrtnutím hlavy se podívoval, co to ten člověk s klikou provádí...

Architekt Kříženecký se snažil vždy něco pěkného „ulovit“, a jezdil proto se známými a přáteli o nedělích na výlety do okolí Prahy (Klecany, Závist, Břežany, mukařovské lesy u Říčán, Kunratice apod.). Někteří z jeho četných přátel, jako inž. dr. Stan[islav] Zünger, stavitel dětské nemocnice a zakladatel pozdějšího technického muzea a ředitel akademického gymnasia Cyril Kříž, výborný hudebník a znalec starých hudebních nástrojů, ho přiměli k tomu, aby nafilmoval památný vyřezávaný oltář ze 16. století ve zbraslavském kostele. Jenže často mu nepříznivé světlo a nedostupné místo nedovolovalo podobné snímky poříditi.

V té době, kdy architekt Kříženecký viděl první promítané filmy a rozhodoval se, že si zakoupí fotografický aparát z Francie, sloužili s ním v technické kanceláři stavebního úřadu města Prahy ještě dva jeho přátelé: arch. [Josef František] Pokorný a ing. arch. Viktor Šulc.

Když se jim Kříženecký svěřil, co má v úmyslu, oba mu to schválili. A přítel Pokorný s ním dokonce společně zakoupil francouzský přístroj za 2500 zlatých. Na tehdejší dobu to byla částka opravdu značná. A protože se tito dva přátelé arch. Kříženeckého v kanceláři denně stýkali, měli pro jeho filmování pochopení a řešili všichni společně řadu problémů s přijímáním snímků. Snímky byly sice jen 25 metrů⁴⁹⁾ dlouhé, ale byl to přece jen problém, jak film vyvolávat.

Abychom si alespoň trochu přestavili, jak Kříženecký filmy vyvolával, tedy uvažme, že to dělal tak, že vyvolávací lázeň nalil do dvou dřevěných konví a ručně pak přetahoval film z jedné konve do dru-

48) SLAVNOST ZAKLÁDÁNÍ POMNÍKU FRANTIŠKA PALACKÉHO (1898).

49) Tehdejší Lumièrova kamera dokázala pojmout pouze přibližně sedmnáct metrů materiálu.

hé... Když byl film dostatečně vyvolán, přesoukal pak film do konve s vodou, aby jej opláchl. A pak nastala táž manipulace v lázních ustalovacích...

A světe, žasni! Architekt Kříženecký provedl tenkrát i jeden velmi vtipný trik. Měl totiž nafilmovanou scénu na žofinské plovárně: plavce, skákající do vody. Kříženecký dostal nápad — jak by to vypadalo, kdyby se film při promítání vsunul do aparátu obráceně. Čili kdyby se promítal od konce. Film mu zprvu do aparátu dobře nezapadal, ale po malé úpravě se pokus zdařil a tak se na plátně ukázalo, jak lidé chodí na plovárně pozpátku a jak plavci vyskakují z vody na můstek.

Aby pobavil lidi na výstavě, promítal tenhle film pod názvem „Obrácený svět“. Josef Šváb-Malostranský v jedné své vzpomínce také vzpomněl na tenhle legrační film, jak lidé v plavkách vyskakovali z vody. A jmenoval jednoho žofinského návštěvníka plovárny,⁵⁰⁾ který, když to viděl, prý zaslal a říkal: „Safra, když skákali z té vody ven, to už jsem byl pryč...“ Pravdivost této historicky ponechávám ovšem panu Švábovi-Malostranskému. Nesmíme zapomenout, že to byl humorista a vtipálek na každém kroku.

Tolik snad ve stručnosti o tom, kdo v Praze natáčel první filmy. Architekt Kříženecký byl dobrý, snaživý člověk a jeho filmování bylo spíš koníček než činnost, z níž by očekával zisk. Vždyť vše to, co filmoval, dělal ve svém volném čase. Už proto, že ho to bavilo a pak i proto, jak je uvedeno na začátku kapitoly: „Mohou-li to mít Francouzi, proč by neměli mít živé obrázky i Češi...“

Kromě toho, že zanechal ve filmovém archivu čs. kinematografie první české filmy, zanechal zde i několik známých budov, které projektoval. Třeba budovu holešovické elektrárny — —

Dík architektu Kříženeckému radí se počátky českého filmu velmi čestně do dějin filmu světového, neboť necelé tři roky po prvním veřejném předvádění Lumièrova kinematografu v Paříži měli jsme natočeny první české filmy!

Ano, i hrané filmy, neboť jak již řečeno, s aktualitami nafilmoval Kříženecký i dvě frašky s Josefem Švábem-Malostranským, k nimž si tento komik sám zvolil náměty. Pravda — naivní, bezduché, ale ani ty první nové nafilmované frašky cizí nebyly jiné.

Nevím, jak pan Kříženecký, ale Josef Šváb-Malostranský byl velmi pyšný na to, že hrál v prvních anekdotických fraškách, byť v nich byl bit jako záletník nebo zkusil hodně příkoří jako lepič plakátů... Říkalo se mu tedy právem „nestor českých filmových herců“.

Pozn. autora:

Informátory mi byli v roce 1927: typograf Ferd. Gýra, bytem Vinohrady, Záhřebská, Ing. arch. Viktor Šulc, min. rada v min. školství a nár. osvěty a lidový humorista a knihkupec Josef Šváb-Malostranský.

Jiří Voldán, *Šli tři muzikanti a jiné vzpomínky na ty, o nichž se málo psalo*. Praha: Panton 1970, s. 46–57. Rukopis vznikl v roce 1967.

50) Josef Šváb-Malostranský rovněž vzpomínal, že se mělo jednat o plavčíka. Josef Šváb-Malostranský, *Vzpomínka na prvá filmování v Praze. Rozpravy Aventina* 3, 1928, č. 18–19 (24. 5.), s. 222–223.

Minulost na obzoru

Doslov k edici

Nad pamětnickou anketou *Národních listů* stojí za to se trochu pozastavit. Ne snad proto, že by tu před námi svými výroky a svědectvími defilovaly osobnosti zvučných jmen nebo že by z ní prýštily neznámé skutečnosti o nejstarších dobách kinematografie v české metropoli, ale naši pozornost zasluhuje především svým závažným svědectvím o reflexi filmového média na sklonku němé éry. Sám původce ankety, Jiří Voldán, tj. pseudonymem zakrytý Jaroslav Hudec, nebyl zdaleka jen novinář a tehdy redaktor večerníku *Národních listů* *Národ*, ale také textař a skladatel z okruhu kabaretu Jiřího Červeného „Červená sedma“ a rovněž filmový kritik. Měl tedy k filmu blízko jak z hlediska specializovaného diváctví, tak z perspektivy městské zábavní kultury.

Anketa v obecné rovině představuje publicistický žánr, který sonduje názorové postoje nahodile shromážděné skupiny dotázaných. Výsledky takových anket tedy nelze generalizovat — v jistém smyslu tak tvoří anketa protipól sociologických šetření disponujících reprezentativním vzorkem respondentů, kdy naopak zobecnitelnost závěrů představuje nejvlastnější smysl podobných průzkumů. Pečlivé vnímání tohoto metodologického rozpětí zdrojů je při výzkumu filmového diváctví obzvlášť důležité. Sociologie filmového diváka vznikala v těsné souvislosti s boomem stálých kin před rokem 1910. Zvláště v industriálním Německu s množstvím velkých zalidněných městských komplexů představoval nástup stálých kin za absence jakékoliv úřední regulace mimořádně výrazný společenský úkaz, na který okamžitě reagovaly i společenské elity. Předmětem rozsáhlých debat o filmovém médiu se dominantně stala instituce kina, nový kulturní fenomén městského prostředí, v očích mnohých tehdy ovšem fenomén povážlivě „nekulturní“. ¹⁾ Film zde velmi záhy vzbudil zájem i akademických kruhů — tři nejstarší disertační práce s filmovou problematikou pocházejí z roku 1913. Dvě z nich se zabývají autorským právem, třetí pak zakladatelsky vstupuje na pole sociologie filmu. ²⁾ Jde o klasické, často citované a již také reeditované dílo *Zur Soziologie des Kino* Emilie Altenlohové, jímž vyvrcholila autorčina studia národního hospodářství na univerzitě v Heidelbergu a jež představuje přinejmenším ve středoevropském prostoru vůbec první výzkum svého druhu. ³⁾

1) Konrad Lange, *Das Kino in Gegenwart und Zukunft*. Stuttgart: Enke 1920; Ivan Klimeš, *Děti v brlohu. Boj proti kinematografům — bojem o dítě!* In: týž, *Kinematograf! Věnc studii o raném filmu*. Praha: Casablanca – Václav Žák – NFA 2013, s. 128–167.

2) William Uricchio, German University Dissertations with Motion Picture Related Topics: 1910–1945. *Historical Journal of Film, Radio and Television* 7, 1987, č. 2, s. 175–190.

3) Emilie Altenlohová provedla svůj sociologický výzkum dílem na základě rozhovorů s lidmi z kinematografické

Akademický sociologický výzkum filmu se v mezinárodním měřítku rozbíhal jen velmi zvolna a jen příležitostně, ale to neznamená, že by neexistovaly průzkumy a sondy zcela systematické povahy. Právě forma ankety v nich sehrála klíčovou roli, a to zvláště tehdy, pokud za nimi stály centrální úřady, které za účelem zjištění aktuální situace poptávaly k rozmanitým tématům úřady nižších instancí. Výstupy z takovýchto dobových šetření mají pro současný historický výzkum vysokou hodnotu právě svým důsledně plošným charakterem, s jakým se jinak prakticky nesetkáme. Zcela mimořádný zdroj dobových postojů zainteresovaných stran (interesentů) vůči instituci kina z časů před první světovou válkou představuje tiskem vydaný stenografický protokol z třídní ústní ankety, kterou u příležitosti přípravy první celostátní kinematografické normy svolalo do zasedacího sálu dolnorakouského sněmu na 16. až 18. dubna 1912 ministerstvo vnitra.⁴⁾ Šlo o oborovou normu zcela zásadní povahy, neboť měla sjednotit a stanovit pravidla pro pořádání veřejných kinematografických představení. Více než stovku sezvaných účastníků ankety tvořili zástupci několika ministerstev (vnitra, obchodu, kultu a vyučování), zástupci majitelů kin, promítačů, filmových výrobců a distributorů, divadelní ředitelé, představitelé školských kruhů, aktivisté lidovýchovných spolků a spolků pro péči o mládež, ale i hasiči nebo stavební experti. Této ústní anketě navíc předcházela ještě anketa písemná v podobě dotazníku, jímž vídeňské ministerstvo vnitra obeslalo místodržitelství úřady všech předlitavských korunních zemí.⁵⁾

Podobně nedocenitelným pramenem úředního původu je také průzkum spokojenosti s fungováním filmové cenzury provedený nedlouho po jejím znovuuštění na sjednocené celostátní bázi v nově vzniklém československém státu. (V rakouské monarchii za předchozího režimu zůstával výkon filmové cenzury v kompetenci jednotlivých korunních zemí.) Ministerstvo vnitra se prostřednictvím krajských a okresních úřadů obrátilo v roce 1923 oběžníkem na kulturní kruhy v celé republice, aby vydaly „dobrozdání o dnešní mravní a kulturní úrovni biografických programů a zejména o tom, zdali podle jejich názoru dnešní filmová censura postupuje příliš liberálně či rigorosně a mají-li snad ze svého hlediska nějaká přání co do postupu filmové cenzury“.⁶⁾ Na oběžník zareagovaly okresní a městské osvětové sbory a svazy a jejich kinematografičtí zpravodajové, učitelské jednoty, místní školní rady, ře-

branže, dílem na základě písemné ankety realizované v několika kinech v badensko-württemberském městě Mannheim po dobu dvou zimních a dvou letních měsíců. Získala tak k analýze na 2 400 vyplněných dotazníků, v nichž ji zajímal nejprve profil respondenta (věk, pohlaví, povolání, povolání otce, místo narození a dosažené vzdělání) a dále, zda dotyčný chodí též do divadel, na koncerty, přednášky atd. a co jej tam nejvíce zaujalo, jak často chodí do kina, který den v týdnu a v kterou denní dobu, zda sám, či s někým, zda zůstává na představení po celou dobu programu (skládal se z deseti a více krátkých hraných i non-fikčních filmů rozmanitých žánrů), co jej k návštěvě kina motivuje, jaké filmové žánry preferuje (dramata, komedie, přírodní snímky atd.), zda v něm něco zanechalo trvalý dojem a konečně zda mu kino někdy zprostředkovalo umělecké zážitky. Emilie Altenloh, *Zur Soziologie des Kino. Die Kino-Unternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher*. Jena: Diederichs 1914; reedice: Emilie Altenloh, *Zur Soziologie des Kino. Die Kino-Unternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher*. Andrea Haller – Martin Loiperdinger – Heide Schlüpmann (eds.). Frankfurt am Main: Stroemfeld 2012.

- 4) *Stenographisches Protokoll der Enquete über das Kinematographenwesen*. Wien: K. k. Hof- und Staatsdruckerei 1912. Österreichisches Staatsarchiv (ÖStA), Allgemeine Verwaltungsarchiv (AVA), Ministerium des Innern (Mdi), kart. 2173, čj. 19167/1912. Srov.: Ida Wickenhauser, *Die Geschichte und Organisation der Filmzensur in Österreich 1895–1918*. Universität Wien (Phil. Diss., strojopis), Wien 1967; Julietta Zacharová, *Kinematografie a rakouský stát. Ke genezi kinematografické legislativy do roku 1918*. Katedra filmové vědy FF UK (rigorózní práce, strojopis). Praha 2001; Ivan Klimeš, *Kinematografie a stát v českých zemích 1895–1945*. Praha: Filozofická fakulta UK 2016, s. 54–60.
- 5) Výsledky písemné ankety viz ÖStA, AVA, Mdi, kart. 2172, čj. 11841/1912. Souběžně s tím proudily na ministerstvo vnitra ještě informace o zahraniční praxi, jak je shromáždily vybrané rakousko-uherské zastupitelské úřady oslovené prostřednictvím ministerstva zahraničních věcí.
- 6) *Filmové právo*. Praha: Právnícké knihkupectví a nakladatelství V. Linhart 1937, s. 119.

ditelé, učitelé a profesori obecných i měšťanských škol a gymnázií, vzdělávací a kulturní spolky, okresní péče o mládež, spolky Čsl. Červeného kříže ad., celkem více než pět set odpovědí ze všech regionů republiky. Vyhodnocení této rozsáhlé sondy trvalo ministerstvu déle než rok.⁷⁾

Specifickou kategorií představují ankety, v nichž se redakce obrací na celebrity. Díky takovým iniciativám se někdy podařilo vymámit zajímavá a cenná vyjádření i z osobností, které by jinak neměly důvod o film vůbec zavadit. To se kupříkladu přihodilo redaktorům deníku *Samostatnost*, kteří na jaře 1912 oslovili přední osobnosti české literatury s otázkou, zda se podle jejich mínění může film stát uměním. A náhle před námi defilují stanoviska tak exkluzivních literátů, jako byli F. X. Šalda, Jiří Karásek ze Lvovic, Otakar Theer či Václav Štech.⁸⁾

Vedle takovýchto ambiciózních sond s vysokou poznávací hodnotou existovala i pestrá škála jiných průzkumů či pseudoprůzkumů, z nichž není možné vyvozovat obecnější soudy a mohou sloužit jen k jakémusi dobarvení celkového obrazu anebo třeba k poznání nějaké uzavřené komunity či oblasti, kde byl průzkum cíleně prováděn (např. konkrétní školy, výchovného ústavu, případně obce, konkrétního regionu).⁹⁾ Se zvýšenou obezřetností je třeba pracovat s anketami v periodikách zacílených na filmové diváky. Riziko fiktivní ankety nelze někdy úplně vyloučit, nicméně jsou to často texty pro čtenáře velmi přitažlivé, neboť si na nich potvrzují a upevňují své vlastní divácké preference. Netřeba pochybovat, že právě s tímto záměrem jsou také takové ankety připravovány a zpracovávány, vždyť jejich hlubším smyslem je posílit pouto čtenáře k danému periodiku. Rozhodně však na tomto poli průzkumy filmového diváka skutečně probíhaly. Jednu takovou dotazníkovou anketu uspořádaly zkraye roku 1920 právě *Národní listy*, tedy tradiční seriózní deník s redaktorskou historií plnou těch nejzvučnějších literárních jmen. Ankety se podle sdělení redakce zúčastnilo na 4 000 respondentů, kteří po uvedení věku a pohlaví odpovídali, jak často kino navštěvují, jaký film z poslední doby se jim líbil nejvíce a proč a jací jsou jejich nejoblíbenější herci a herečky a proč. Organizátoři akce se tedy vydali velice jednoduchou a vložene populární cestou, což odpovídalo potřebám široce otevřeného periodika, nicméně i tak se jim podařilo shromáždit cenné svědectví o diváckých preferencích bezprostředně poválečného času. Ostatně zájem o veškerý materiál z ankety prý projevil i kinematografický referát ministerstva školství a národní osvěty.¹⁰⁾

7) Závěrečné vyhodnocení ankety viz: zápis z plenární schůze na ministerstvu vnitra, [Praha] 24. 6. 1924; NA, MV-SR, k. 1063, složka 1925–1930, 6/240/23, čj. 44033. Srov.: Ivan Klimeš, *Kinematografie a jazyková politika meziválečného Československa*. In: Ivan Klimeš – Jan Wiendl (eds.): *Kultura a totalita. Národ*. Praha: FF UK 2013, s. 154–170.

8) Anketa o biografech. *Samostatnost* 26. 5. 1912 (Václav Štech, F. X. Šalda, Otakar Theer, Jiří Karásek ze Lvovic); Anketa o biografech II. *Samostatnost* 7. 6. 1912 (František Čáda, Arno Kraus, Arne Laurin, F. S. Procházka); Anketa o biografech III. *Samostatnost* 9. 6. 1912 (Eduard Lederer); Anketa o biografech IV. *Samostatnost* 15. 6. 1912 (Jaromír Borecký, Vilém Němec, Jaroslav Pasovský).

9) Například v nejménovaném výchovném ústavu pro problematickou mládež, kam byli přijímáni chlapci mladší deseti let, provedli pedagogové v roce 1924 šetření, jaký vliv měl na jejich dětské chovance před přijetím do ústavu biograf. Z 59 se jich za návštěvníky kin prohlásilo 19. Zjišťována byla četnost návštěv, zda šlo o představení odpolední, či večerní, zda měl dotčený vstupenku, zda šlo o filmy přístupné, či nepřístupné a čeho se do tazovaný pod vlivem kina následně dopustil. Tabulka s výsledky šetření obsahuje v tomto ohledu rubriky krádež, vloupání, podvod, zhářství, dobrodružství, bojechtivost (střelnou zbraní či bodnou zbraní), odvážné činy, rvačky a milostná dobrodružství. Výsledky průzkumu publikoval „časopis pro výzkum a výchovu mládeže slabomyslné, hluchoněmé, slepé, mravně vadné a zmrzačené“ *Úchylná mládež*. Richard Filla, Vliv kinematografických představení na děti. *Úchylná mládež* 4, 1928, č. 1–2, s. 35–40.

10) Výzva redakce ke čtenářům zněla: „Prosíme své čtenáře a čtenářky, aby nám laskavě napsali: 1. Své pohlaví a věk. 2. Jak často chodí do kina. 3. Který z velkých, v poslední době viděných filmů se jim nejlépe líbil a proč. 4. Který kinoherec a kinoherečka jsou jejich miláčky a proč.“ Filmová anketa. *Národní listy* (Večerní vydání) 60,

Anketa Jiřího Voldána z večerníku *Národních listů* do této linie přirozeně náleží, a přece se z ní něčím podstatným zcela vymyká. Nežije přítomností, necílí na aktuální stav, právě naopak — je zahleděna do minulosti. Čtenáři jsou povoláváni ke vzpomínání na dávné časy kinematografických počátků. Zdánlivě tu o nic nejde, je úplně jedno, jak moc jsou jednotlivé vzpomínky pamětníků mylné či fragmentární, zda se skládají v nějaký ucelenější obraz, nebo je to jen nesourodá tříšť izolovaných záblesků paměti. To skutečně podstatné, co se na půdě této a podobných anket i rozmanitých do minulosti zahleděných článků děje, je zrod **historického vědomí filmového oboru**. Je to dění nenápadné, vlastně i zatím nespátřené, a přece jím prosakuje nereflektované tušení, že filmové médium, ještě včera úžasná technická novinka, nám před očima pomalu stárne, že začíná mít svůj věk, tedy i vlastní minulost, která do přítomnosti zasahuje a dává o sobě vědět procesem zániku — lidí, slávy, míst, předmětů, institucí... Všeho, co se přítomnosti jednoduše nedožilo anebo se vyžilo a ztratilo pro přítomnost svůj půvab. Silněji si to veřejnost uvědomovala vždy při úmrtí nějaké hvězdy, jako největší mužské star dánského Nordisku Valdemara Psilander († 1917) nebo hollywoodského idolu Rudolpha Valentina († 1926), ale i po ústupu hvězdy z výsluní slávy, jak dokládá třeba poválečné psaní českého filmového tisku o dánské herečce Astě Nielsenové, jedné z největších hvězd evropského filmu desátých let, která na prahu dvacátých let oslavila čtyřicátiny.¹¹⁾ V atmosféře zcela změněného času po skončení Světové války a vzniku republiky píše o ní A. V. Ludvík náhle jako o „téměř zapomenuté“¹²⁾ a její jméno nechá zaznít i v článku k předčasnému úmrtí amerického herce Williama Stowella, kde s nečekanou intenzitou exponuje téma pomíjivosti času, filmovým médii tak nepřehlédnutelně zviditelňované. „Kdysi byl to Psilandr [sic!], který ovládal světelnou scénu možno říci celého světa, byla to Asta Nielsenová a jiní, kdož stáli na vrcholu slávy — pohlédněme jen nepatrně zpět. Kde jsou jejich zjevy, kde jejich jména? Léta prchají, vzpomínky žloutnou a blednou a již dnes setkáváme se s faktem, které by před dvěmi, třemi léty nikdo byl nevěřil — že jsou horliví návštěvníci kina, kteří snad ani Psilandra nebo Astu Nielsenovou neznají.“¹³⁾

Plíživé narůstání minulosti ukončil zcela razantně a šokujícím způsobem nástup zvuku. Náhle bylo jasné úplně všem, že filmové médium už má svou historii a že právě skončila celá jedna její epocha, která už se nikdy nevrátí. Nadešel čas zakládání filmových archivů a muzeí, pořizování prvních soupisů filmů, znovuobjevování někdejších počátků kinematografie.¹⁴⁾ Ve Francii se rozpomenou na dávno zapomenutého Georgese Mélièse a udělí mu v roce 1931 čestnou medaili, v témž roce v Praze Alexandr Hackenschmied zařadí na program přehlídky avantgardních filmů v kině Kotva filmy Jana

1920, č. 15 (15. 1.), s. 2. Z vybraných dopisů redakce průběžně citovala: Sv., Naše filmová anketa. *Národní listy* (Večerní vydání) 60, 1920, č. 17 (17. 1.), s. 1; Naše filmová anketa. Paní Anna Sedláčková-Urbanová o filmu. *Národní listy* (Večerní vydání) 60, 1920, č. 20 (20. 1.), s. 1; Naše filmová anketa. *Národní listy* (Večerní vydání) 60, 1920, č. 22 (22. 1.), s. 1; Naše filmová anketa. *Národní listy* (Večerní vydání) 60, 1920, č. 27 (27. 1.), s. 1; Naše filmová anketa. *Národní listy* (Večerní vydání) 60, 1920, č. 31 (31. 1.), s. 1. Závěrečné vyhodnocení ankety viz: Naše filmová anketa. *Národní listy* (Večerní vydání) 60, 1920, č. 37 (7. 2.), s. 1. Srov. též: Filmová anketa. *Československý film* 2, 1920, č. 3 (15. 2.), s. 3–5. V roce 1920 byl sekčním šéfem MŠANO divadelní (a filmový) režisér Jaroslav Kvapil, filmový referát zde tehdy vedl filmový (a divadelní) režisér Jan Arnold Palouš.

11) Petra Hanáková – Ivan Klimeš, Das Bild eines Filmstars als Geburt der Vergangenheit eines Mediums: In Ländern der tschechischen Krone. In: Heide Schlüppmann – Eric de Kuyper – Karola Gramann – Sabine Nessel – Michael Wedel (eds.), *Ummögliche Liebe. Asta Nielsen, ihr Kino*. Wien: verlag filmarchiv austria 2009, s. 381–391.

12) Dr. A. V. Ludvík, Waldemar Psilander. *Kino* 1, 1919, č. 7 (2. 5.), s. 2.

13) Dr. L. [A. V. Ludvík], Ti, kteří se nevracejí... *Kinopublikum* 1, 1920, č. 14 (14.–20. 5. 1920), s. 1.

14) Petr Szczepanik, Jak rozumět minulosti médií. Filmové retrospektivy a mediální historie. *Dějiny a současnost* 27, 2005, č. 12, s. 37–39.

Kříženeckého a někdy v tomto čase usedne někde Karel Smrž k sepsání svých *Dějin filmu*, jejichž páteř tvoří hledisko technologické.¹⁵⁾ Teprve v těchto souvislostech nabývá Voldánova anketa v *Národních listech* hlubšího historického smyslu a provokuje k novému čtení.

Ivan Klimeš

15) Karel Smrž, *Dějiny filmu*. Praha: Družstevní práce 1933.

Co chcete vědět o teoriích zvuku ve filmu...

James Buhler, *Theories of the Soundtrack*. New York: Oxford University Press 2019.

James Buhler, profesor hudební teorie na Texaské univerzitě v Austinu a autor či editor řady prací zejména o filmové hudbě,¹⁾ byl k sepsání obsáhlého pojednání o „teoriích zvukové stopy“ podnícen faktem, že obecně známé a ceněné výklady o dějinách filmových teorií, jmenovitě knihy Dudleyho Andrewa nebo Franceska Casettiho,²⁾ věnují otázkám zvuku jen okrajový zájem.³⁾ Podle Buhlera se v tomto přístupu odráží tradiční pojmání filmu jako vizuálního média, které je, speciálně v souvislosti se současným rozvojem výzkumů zvuku (*sound studies*), evidentně neadekvátní a překonané (s. xi). Recenzovaná publikace, jejíž příprava trvala takřka deset let, se proto soustředí právě na otázku, jak se vyvíjelo teoretické uchopení zvukové složky filmu. Výsledkem autorova úsilí je „jasný, avšak náročně pojatý (*sophisticated*) přehled“⁴⁾ tohoto vývoje, jenž se propojuje s angažovaným dokazováním audiovizuální podstaty filmu a rovnocennosti jeho obrazové a zvukové složky. Svým důsledným zaměřením na rozmanité teorie filmového zvuku je kniha v kontextu současných výzkumů patrně unikátní. Určitou paralelu lze snad hledat v široce pojatém spise Michela Chiona *Le son*;⁵⁾ Chion se ovšem zabývá zvukem obecně a problematiku nazírá především ze svého vyhraněného úhlu pohledu.

Na začátku *Teorií zvukové stopy* se s narážkou na titul proslulého díla Dudleyho Andrewa uvádí, že původní projekt byl redukován a reorganizován tak, aby představil důležité (*major*) teorie zvukové stopy (s. xi). Textová báze výkladů je však stále neobyčejně objemná a z hlediska odborného zaměření výrazně diferencovaná (bibliografie publikací, které byly vzaty v úvahu, zabírá osmnáct stran). Buhlerův rozhled, jeho orientace v různorodých výzkumných proudech i schopnost komplexního postižení pro-

1) Mj. James Buhler – David Neumeyer, *Hearing the Movies: Music and Sound in Film History*. 2. vyd. New York: Oxford University Press 2016; James Buhler – Caryl Flinn – David Neumeyer (eds.), *Music and Cinema*. Hanover, NH: University Press of New England – Wesleyan University Press 2000.

2) Dudley Andrew, *The Major Film Theories: An Introduction*. New York: Oxford University Press 1976; Francesco Casetti, *Filmové teorie 1945–1990*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění 2008.

3) Sluší se ovšem dodat, že některé novější syntetické práce o filmových teoriích se zvukové složce filmu věnují soustavněji. Srov. např. Thomas Elsaesser – Malte Hagener, *Film Theory: An Introduction Through the Senses*. 2. vyd. New York – London: Routledge 2015, s. 146–168. Viz k tomu též recenzi původní německé verze této knihy (*Filmtheorie zur Einführung*. Hamburg: Junius 2007): Petr Mareš, Německé průvodce po teoriích filmu. *Iluminace* 21, 2009, č. 3, s. 134–138.

4) Alexander Carter, Theories of the Soundtrack [recenze]. *Journal of Radio & Audio Media* 26, 2019, č. 2, s. 372.

5) Michel Chion, *Le son: Traité d'acoustique*. 2. vyd. Paris: Armand Colin 2010; anglický překlad: *Sound: An Acoustical Treatise*. Durham – London: Duke University Press 2016.

blematiky si bezpochyby zaslouží ocenění. Přesto ovšem můžeme poukázat na omezení, jež jsou dána teritoriálně a především jazykově. Buhler zásadně vychází z textů, které byly uveřejněny v angličtině či které jsou k dispozici v překladu do tohoto jazyka. Jen na jednom místě, v případě článku Jeana-Louise Comolliho,⁶⁾ se při absenci otištěné anglické verze odkazuje na originál ve francouzštině (s. 236).⁷⁾ Zároveň se prosazuje postupné zužování úhlu pohledu. V souvislosti s počátečními fázemi reflexe problematiky zvuku nebylo možné pominout významné příspěvky ruských, německých či francouzských autorů. Při postupu směrem k současnosti se Buhler soustřeďuje na americké (respektive do tamního kontextu plně integrované) badatele a vedle toho na vybrané, obecně uznávané představitele francouzského myšlení o filmu. Soustavně a velmi důkladně se tak probírají mezinárodně dominující proudy teoretické reflexe. Jistě není namístě Buhlerovi vyčítat, že si nevšímá prací, které mu evidentně nejsou jazykově přístupné a které se z jeho perspektivy mohou jevit jako marginální. Stojí ale za to připomenout, že o otázkách zvuku ve filmu pojednávají třeba pozoruhodné novější texty německé⁸⁾ nebo polské. Buhler například upozorňuje na to, že Claudia Gorbmanová v knize *Unheard Melodies* z roku 1987 zmiňuje jako jednu z dílčích funkcí filmové hudby evokaci vzpomínky na událost, jež předtím byla s danou hudbou spjata, avšak nepřipojuje příklad z konkrétního filmu (s. 161).⁹⁾ Takové uplatnění hudby ve filmu Andrzeje Wajdy *POPELY* (1965) už deset let předtím instruktivně analyzovala Alicja Helmanová.¹⁰⁾

Při velkém rozsahu zpracovávaného materiálu vystupuje do popředí otázka uspořádání výkladu. Autor se rozhodl pro kombinaci chronologického a tematického postupu (s. 16). Celkově byla tato volba nepochybně náležitá. Umožňuje postihnout časový vývin koncepcí zvuku, determinovaný jak měnícími se teoretickými rámci, tak technologickou a stylovou evolucí kinematografie, a na druhé straně zřetelně odlišit uplatňovaná vědecká paradigmatata a sledovat specifické rysy každého z nich. Pokud jde o ranější fáze reflexe, kde dominuje lineární posloupnost jednotlivých pojetí, zůstává výklad kompaktní a zcela přehledný. Období od sedmdesátých let ovšem přináší určité komplikace, neboť se zde paralelně realizují — ale také vzájemně prolínají — různé teoretické přístupy. Nutným důsledkem jsou časové skoky a návraty a rovněž rozdělení komentářů ke stanoviskům některých badatelů do více částí. Chceme-li se např. seznámit s dílem Michela Chiona, musíme projít tři kapitoly knihy (naratologie, psychoanalýza, digitální zvuk).

Další podstatná volba je spojena s heterogenním charakterem zvukové stopy filmu. I když v řadě pasáží jde především o celkový status a funkce zvuku ve vztahu k obrazu, většinou se pozornost zaměřuje pouze na jeden z komponentů zvukové stopy. Zatímco v souvislosti se staršími teoriemi bývá kladen důraz zejména na pozici dialogu, řeči, respektive hlasu, postupně se do popředí dostává (nepochybně v souvislosti s autorovou odbornou specializací) hlavně hudba. Práce o filmové hudbě, včetně

6) Jean-Louis Comolli, *Technique et idéologie* (5): *Caméra, perspective, profondeur du champ. Cahiers du Cinéma* 1971–1972, č. 234–235, s. 94–100.

7) Autor přitom na začátku knihy poznamenává, že se zde opíral o pracovní rukopisný překlad Janet Staigerové (s. xiii).

8) Např. Barbara Flückiger, *Sound Design: Die virtuelle Klangwelt des Films*. Marburg: Schüren Verlag 2001; Silke Martin, *Die Sichtbarkeit des Tons im Film: Akustische Modernisierungen des Films seit den 1920er Jahren*. Marburg: Schüren Verlag 2010. K dílu B. Flückigerové srov. Anna Batistová, *Překlenout propast mezi analogovými dějinami filmu a digitálními technologií*. Rozhovor s Barbarou Flueckigerovou. *Iluminace* 27, 2015, č. 2, s. 75–82.

9) Claudia Gorbman, *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. Bloomington: Indiana University Press 1987, s. 23.

10) Alicja Helmanová, *Znaková funkce hudby a řeči ve filmovém sdělení*. *Iluminace* 6, 1994, č. 3, s. 52–53 (polský originál byl publikován v roce 1977).

časopiseckých příspěvků, jsou představovány a analyzovány velmi podrobně, takže se v rámci celku mohou jevit jako až neproporčně preferované. Lze ovšem poukazovat na to, že právě významy a funkce hudby jsou zřejmě nejobtížněji uchopitelné. Ruchům (zvukovým efektům) je pak vyhrazeno nejskromnější místo. Rozvržení Buhlerových výkladů můžeme charakterizovat také na základě koncepce Sonii Campaniniové, která ve své disertaci rozlišila materiální, prezentační a textovou (obsahově sémantickou) dimenzi filmového zvuku.¹¹⁾ Buhler zřetelně preferuje dimenzi textovou, zatímco otázky spojené se záznamovými technologiemi či způsobem utváření sluchového prožitku při promítání filmu obsáhleji probírá jen v souvislosti s přelomovými vývojovými momenty, jako je počátek éry zvukové kinematografie nebo digitalizace výroby filmů.

Buhlerovým hlavním cílem je klasifikovat, porovnat, kriticky popsat a interpretovat existující teorie zvukové stopy filmu. Nespokojuje se však s rolí distancovaného registrátora, na mnoha místech knihy je patrný autorův tvůrčí vklad. Především jde o to, že se neomezuje na explicitní výroky týkající se zvukové stopy filmu, nýbrž hledá rovněž implicitní odkazy a snaží se aplikovat na oblast zvuku i tvrzení a úvahy, které k ní nebyly přímo vztaženy. Postupuje přitom citlivě — podávané závěry jsou dobře odůvodněné a opatřené příklady; na druhé straně by ale bylo možné tvrdit, že se tak „uměle“ zvyšuje intenzita a vytváří kontinuita myšlení o povaze zvuku ve filmu. Pro Buhlera je tedy charakteristické, že probírané teorie nejednou domýšlí a doplňuje; jindy konfrontuje proklamace a jejich uplatnění v praxi, uvádí názorné příklady či osvětluje a ověřuje danou teorii pečlivým rozбором vybraného filmu. Akcenty se přitom různě mění podle povahy koncepcí a přístupů, o nichž se právě hovoří.

Publikace je rozdělena do devíti kapitol, přičemž kapitola úvodní a závěrečná vytvářejí určitý rámec celku. Úvod (s. 1–21) přináší východiskový, do jisté míry esejisticky pojatý náčrt situace, v níž se nacházel film po připojení zvukové stopy k obrazu. Autor představuje utvářející se zvukový film i jeho kritickou odezvu jako sféru napětí, heterogenosti, paradoxů a víceznačností. I když se nadále deklarovala dominance vizuality, zvuk nepředstavoval dodatek k obrazu, ale obojí bylo podřízeno (alespoň v komerční kinematografii) potřebám efektivního vyprávění. Dialog v tomto aspektu fakticky vystupoval jako klíčový element, který určoval strukturu obrazové složky. Zvukový film využívá dvě oddělené technologie a zároveň vytváří iluzi jednotného, „přirozeného“ prožitku, který však může být kdykoli narušen. Ve filmové praxi se ve výrazné míře uplatňuje tzv. mimetická synchronizace, založená na indexální vazbě mezi zvukem (především dialogem) a obrazem, zatímco teoretici zdůrazňují autonomii obou stop a argumentují obavou z nadbytečnosti a divadelnosti zvukové složky. Synchronizace se může jevit jako příznak realismu, ale jde spíše o konstruovanou audiovizuální figuru, která hierarchizuje znázorněné jevy a upozorňuje na to, co má být bráno jako důležité. Tato přípravná skica vytváří základnu, od níž se dále odvíjí systematický výklad.

Jak je možno očekávat, začíná se kapitolou věnovanou raným teoriím (s. 23–55), které se na přelomu dvacátých a třicátých let snažily postihnout specifiku zvukového filmu a stanovit náležité způsoby práce se zvukem (především Sergej Ejzenštejn, Vsevolod Pudovkin, Béla Balázs, Rudolf Arnheim). Příznačná pro Buhlerův přístup je zde komparace Pudovkinových tezí o kontrapunktickém a expresivním použití zvuku a jejich praktické aplikace ve filmu *DEZERTÉR* (1933). Pozornost a ocenění si ovšem zaslouží zvláště jemné rozbor textů Balázsových a Arnheimových. Buhler například upozorňuje na Balázsovo vytváření analogie mezi obrazovým detailem a „detailem zvukovým“, který by měl umožnit vjemy zvuků, jichž si běžně nejsme vědomi, a s ním spojenou představu „hlasů věcí“, které by

11) Sonia Campanini, *Film Sound in Presentation and Preservation*. Amsterdam: Universiteit van Amsterdam 2014, s. 167–170.

se měly stát — až bude zvukový film schopen naplnit svůj umělecký potenciál — rovnocenným protějškem hlasu lidského. V případě Arnheima se zase autor důkladně vyrovnává s jeho rigidním pojetím zvuku jako činitele, který do filmu vnáší reprodukci reálného světa na úkor umělecké konstrukce a narušuje homogenitu filmu tím, že jej štěpí na dvě média bez nutného vzájemného svazku. Kapitola ovšem přináší i objevné informace o amerických kritikách, jejichž přínos k diskuzi o specifice zvukového filmu zatím není obecněji znám. Vedle Gilberta Seldese, který na konci dvacátých let poukazoval na to, že místo snahy o dosažení umělé jednoty je třeba respektovat difference užívaných záznamových technologií, jde o Harryho A. Potamkina, jenž naopak zdůrazňoval, že obraz i zvuk by měly být předmětem stylizace vytvářející jednotný celek.

Navazující výklad o „teoriích klasického zvukového filmu“ (s. 57–86) se skládá ze dvou zřetelně odlišných pásem. Popisuje se tu budování typologických systémů, které chtěly prostřednictvím souboru opozic komplexně postihnout formální i sémantické vztahy mezi obrazem a zvukem. Buhler ukazuje, že nejširě pojata byla koncepce gramatiky filmu Raymonda Spottiswooda (1935), popularitu však získala až pozdější zjednodušená verze prezentovaná Siegfriedem Kracauerem v *Teorii filmu* (1960). Zároveň se začíná projevovat Buhlerova koncentrace na problematiku pozice a funkcí filmové hudby — velmi podrobně probírá obsah významných publikací ze čtyřicátých a padesátých let (Aaron Copland, Hanns Eisler a Theodor W. Adorno, Roger Manvell a John Huntley).

Další tři kapitoly jsou spjaté tím, že se podle Buhlerovy charakteristiky zaměřují na analyticko-deskriptivní modely. První z nich (s. 87–118) dost překvapivě propojuje sémioticky orientované teorie (Jean Mitry, Christian Metz) a filozoficky podloženou reflexi Gillesa Deleuze.¹²⁾ Autor přitom poukazuje na fakt, že ve sledovaných koncepcích není problematika zvuku (s výjimkou Metzových „sluchových objektů“) příliš rozvinuta,¹³⁾ proto ve výrazné míře využívá svou metodu extrapolace a dokazuje, že obecně formulovaná či k obrazu vztahovaná tvrzení získávají platnost i v oblasti zvuku. V kapitole věnované neoformalismu, respektive formálně založeným teoriím (s. 119–150), naráží Buhler na obdobný problém, protože v kanonických neoformalistických pracích nenachází dostatečně vyhraněné a propracované pojetí zvukové stopy. Většina kapitoly tak pojednává o výzkumech (Kathryn Kalinaková, David Neumeyer aj.), které se zabývají filmovou hudbou jako relativně autonomním subsystémem a popisují její formální charakteristiky a funkce ve vztahu k ostatním subsystémům filmu (a případně se též snaží aplikovat kognitivní model porozumění filmu). Užitečný tu je zvláště popis různých explicitních i implicitních relací mezi hudbou a filmovým vyprávěním a podílu hudby na vzniku specifických významů. Kapitola o naratologii (s. 151–186) se soustředí především na opozici diegetičnost — nediegetičnost a na problematiku fokalizace, přičemž opět preferuje oblast hudby. Do centra pozornosti se dostávají principy uplatnění filmové hudby formulované Claudií Gorbmanovou a využití naratologických kategorií Gérarda Genetta v její koncepci analýzy, jakož i řada dalších prací, které někdy přejímají, někdy zpochybňují distinkci mezi diegetickou a nediegetickou hudbou. Nepominutelný v tomto kontextu je dále model audiovizuální scény navržený Michelem Chionem, zejména koncept akusmatického zvuku.

Sedmou a osmou kapitolu spojuje zaměření na kriticko-interpretativní modely zvukové stopy. Nejprve jsou obsáhlé a s opřením o příkladové analýzy probírány „kritické teorie“ (s. 187–220), přičemž východiskem je široce chápaný koncept ideologie, který je dále konkretizován ve vztahu ke sféře

12) Spojitost (spíše ovšem povrchovou) nachází Buhler v tom, že Deleuze navazuje na některé rysy Peirceovy analýzy znaků (s. 89).

13) Zvukovou stopu filmu ze sémiotického hlediska v sedmdesátých letech soustavně zkoumala výše zmiňovaná Alicja Helmanová.

postkolonialismu, genderu či queer teorie. Výklad, přihlížející k pracím mnoha badatelů, se ovšem možná v až přílišné míře koncentruje na otázku, jak jsou prostřednictvím hudby či znění hlasu udržovány a na druhé straně rozrušovány stereotypní představy. Kapitola o psychoanalyticky založených teoriích (s. 221–256) mimo jiné přináší instruktivní osvětlení teorie aparátu a sutury a uvažuje o pozici zvukové stopy v rámci tohoto přístupu. Jako protějšek k tomu je představeno neolacanovské pojetí (Joan Copjecová, Slavoj Žižek či Michel Chion), operující se zvukem jako s činitelem, jenž se vzpírá formálním omezením a významu.

Devátá kapitola pak tvoří relativně samostatný, aktualizující závěr publikace. Buhler zde nepojednává o zformulované teorii či rozvinutém výzkumném směru, ale snaží se s využitím už uveřejněných prací i prostřednictvím vlastních analýz odhalit povahu a důsledky změn, které přináší digitální technologie a vůbec éra digitálních médií (s. 257–290). Poukazuje na to, že dochází k zásadnímu posunu, který vede k potlačení rysu reprodukce a k dominanci konstrukce a stylizace. Vzniká tak virtuální svět, v němž se ztrácí odlišitelnost indexálního odkazu k realitě a počítačové kreace a v oblasti zvuku se rozmývají hranice mezi řečí, hudbou a zvukovými efekty. Zároveň nové technologie vytvářejí ze zvukové složky filmu aktivní a neustále se proměňující prostor s imerzivním účinkem. Na druhé straně se rozrušují kulturní hierarchie a zpochybňuje se identita filmu. Všechny tyto jevy vyvolávají, jak autor zdůrazňuje, potřebu nových teorií zaměřených na uplatnění zvuku v digitálních médiích.

Výše podaný přehled obsahu knihy mohl být jen neúplný a mezerovitý. Rozsah jejích témat a množství uváděných jmen, textů, názorů a termínů může mít na nepřipraveného čtenáře až zahlcující účinek. Hledáme-li určitou osnovu, která napomáhá orientaci, můžeme se nejspíš opřít o rozvinutou soustavu pojmových a terminologických opozic, které jsou postupně zaváděny, pečlivě vymezovány a poté často zase relativizovány a zpochybňovány. Proti sobě tak stojí nejen synchronní a asynchronní zvuk, paralelismus a kontrapunkt, diegetičnost a nediegetičnost, ale i např. samostatnost a propojení obrazové a zvukové stopy, reprodukce a stylizovaná reprezentace, homogennost a heterogennost, technologie a kultura, umění a zábava. Díky tomuto souboru opozic máme k dispozici podpůrnou síť, která prochází textem a spíná lineárně řazené popisy a komentáře.

Knihy o teoriích zvukové stopy je nepochybně publikací vědecky fundovanou, promyšlenou a užitečnou, i když nikoli zcela snadno přístupnou. Lze ji využít jako spolehlivý zdroj informací o různých výzkumných proudech i o obsahu konkrétních publikací, ale je podnětná také svým celkovým laděním, důrazem na důležitost a nepominutelnost zvukové složky a na to, že je potřebné věnovat jí soustavnou odbornou pozornost.¹⁴⁾

Petr Mareš

14) Tato recenze vznikla za podpory projektu Univerzity Karlovy Progres Q14. Krize racionality a moderní myšlení.

Designovat pro(ti) vyhynutí: Představy planety v časech klimatické krize

Lukáš Likavčan, *Introduction to Comparative Planetology*. Moscow: Strelka 2019.

Málokdy jsme si asi uvědomovali propojenost dnešního globalizovaného světa tak jako právě teď. Rok 2020 ještě nepřekročil ani svou první polovinu, a přitom už stihl, skrze enormní australské požáry a především pandemii koronaviru, odkrýt zranitelnost křehkého mechanismu celoplanetární výměny těl a zboží i připomenout (post)koloniální realitu, v níž strukturální rasová nerovnost zdaleka není (nejen v USA) minulostí. Ačkoli vydání knihy *Introduction to Comparative Planetology* původem slovenského teoretika Lukáše Likavčana těmto událostem předcházelo, daly by se lehce zařadit po bok dlouhé řady společenských, politických a především ekologických krizí, na jejichž základě kniha volá po přehodnocení mnoha dosavadních zvyků a zaběhlých představ. V souvislosti s touto mnohostrannou urgencí chce Likavčan definovat novou filozofickou disciplínu komparativní planetologie, která má své stejnojmenné sesterské obory v oblasti tvrdé vědy, ale i na stránkách science fiction literatury,¹⁾ a jež se zabírá právě dalekosáhlými důsledky toho, jak nad planetou přemýšlíme, jak ji popisujeme a vizuálně zobrazujeme.

V návaznosti na Jana Patočku, který píše, že „problémem filosofie je svět vcelku“,²⁾ tak kniha upozorňuje, že ať už chceme dnes teoreticky nahlížet přírodu, lidskou společnost, technologie či cokoliv dalšího, je třeba vždy brát v potaz vzájemné souvislosti. Ty byly samozřejmě zásadní odjakživa, s nástupem (digitální) globalizace se z nich však stal do jisté míry hlavní určující rys jakéhokoli vědeckého či filozofického zkoumání, které je dnes vždy nutně součástí extrémní sítě infrastrukturních propojení. Jak totiž Likavčan připomíná, veškeré politické a společenské události mají přímý dopad na chemické procesy planety coby kosmického tělesa a zároveň je to právě naše představa planety jako celku, co zase zásadně ovlivňuje utváření (geo)politického prostoru, v němž se každodenně pohybuje my i řada dalších biologických či technologických agentů. Jedním z hlavních východisek knihy proto je, že pokud dokážeme planetární představy pojmenovat, můžeme překročit stávající modely a vytvořit nové myšlenkové a vizuální konceptualizace, jež by nabízely planetě, a možná i člověku, ekologičtější a spravedlivější budoucnost.

1) Likavčan odkazuje na sci-fi autora Kima Stanleyho Robinsona, který disciplínu „komparativní planetologie“ popisuje v rozhovoru pro BLDGBLOG. Viz Geoff Manaugh, *Comparative Planetology: An Interview with Kim Stanley Robinson*. BLDGBLOG, 19. 12. 2007. Online: <<http://www.bldgblog.com/2007/12/comparative-planetology-an-interview-with-kim-stanley-robin-son/>>, [cit. 5. 6. 2020].

2) Jan Patočka, *Přirozený svět jako filosofický problém*. In: Jan Patočka, *Fenomenologické spisy I*. Praha: Oikoy-menih 2008, s. 132.

Abychom však byli schopni zobrazovat, představovat si či přetvářet svět novými způsoby, musíme podle Likavčana zásadně přehodnotit implikace dosavadních kosmologií. Komparativní planetologie se proto staví do opozice vůči dvěma převládajícím myšlenkovým figurám — představě světa jako kosmopolitního Globu³⁾ a ideji lokální různorodosti, která zdůrazňuje propojenost člověka se zemí, případně s dalšími nelidskými aktéry. Představa Globu stojí podle filozofa Petera Sloterdijka „v centru moderní socio-politické imaginace“: ukazuje planetu jako globálně sjednocený, „hladký“, unifikovaný prostor, jehož bezproblémové a zjednodušené povrchové členění usnadňuje celosvětovou výměnu zboží, práce nebo kapitálu. Veškerá místa, území a státy se v rámci Globu stávají součástí logistické sítě současného trhu, a tudíž potenciálním zdrojem zisku. Pro komparativní planetologii je tato figura nejen slepou konceptuální uličkou, která nedokáže přinést řešení dnešním krizím, ale dokonce jednou z hlavních příčin ekologických hrozeb antropocénu. Pojetí planety jako Globu totiž postuluje zemi jako pasivní, poddajnou entitu určenou k dobytí a extrakci (s. 43), jejíž zdroje se volně nabízejí k uspokojení lidských potřeb.

Podobná kritika modernistické představy Země jako Globu se v rozdílných akademických kontextech pochopitelně ozývá poslední dobou často, silnou stránkou Likavčanova knihy je ovšem schopnost propojovat diskursy a souvislosti. Text si po vzoru Benjaminu Brattona (který je rovněž programovým ředitelem Strelka Institutu, v jehož nakladatelství kniha vyšla) všímá extrémní propojenosti planetárních infrastruktur a nutnosti popisovat svět právě na jejich úrovni.⁴⁾ Tento často až chladně technologicky orientovaný přístup ovšem kniha propojuje i s poznatky z oblasti postkoloniálních studií. Likavčan silně navazuje například na myšlenky Gayatri Spivakové o planetární sounáležitosti⁵⁾ a reflektuje i koloniální dopady samotné západní kosmologie, která s sebou přináší ruku v ruce s devastací přírody i zabírání chráněných území, vystěhovávání původních obyvatel, segregaci etnických skupin nebo ohrožování zdrojů pitné vody. Kritika figury Globu tak nevytyčuje pouze konceptuální a metodologické základy komparativní planetologie, ale stává se určitým morálním stanoviskem, jež odmítá universalismus a hegemonii globálního severu a po vzoru postkoloniálních studií se otevírá nedominantním a často neznámým (nejen akademickým) perspektivám, které se zřikají tendencí kosmopolitní modernity.

Jak na poli levicové akademie, tak mezi politickými aktivisty je častou reakcí na globálně propojený svět a ekonomiku propagace lokálně soběstačného života v souladu s bezprostředním okolím. V kontextu klimatické krize se obhajoba lokální různorodosti a rozdílnosti často objevuje jako opozice figury unifikujícího Globu. Jak ale (nejen) Likavčanova kniha ukazuje, většina anti-globalistických tendencí selhává v řešení komplexních problémů současného světa, které často přesahují nejen státní, ale dokonce i kontinentální hranice. Právě diskrepance mezi lokálním a globálním tak často rozděluje současný ekologicko-levicový diskurs na dva tábory. Na jedné straně kritizují myslitelé jako Donna Harawayová modernitu a proklamují důležitost situovaného života,⁶⁾ na straně druhé si například představitelé současného akcelerationismu oprávněně všimají, že právě lokální politika není schopná se dostatečně vypořádat s globální propojeností planetárních jevů.

3) Překlad termínu „Globe“ jako „Glob“ a později zmiňovaného „Terrestrial“ jako „Pozemský“ si půjčujeme z knihy *Zpátky na zem* od Bruna Latoura, která nedávno vyšla v českém překladu v nakladatelství Neklid. Na stejný text, ovšem v jeho anglickém znění, odkazuje i autor Lukáš Likavčan. Viz Bruno Latour, *Zpátky na zem*. Praha: Neklid 2020.

4) Benjamin Bratton, *The Stack: On Software and Sovereignty*. Cambridge: MIT Press 2016.

5) Viz Gayatri Chakravorty Spivak, *Imperatives to Re-Imagine the Planet*. Wien: Passagen Verlag 1999.

6) Donna J. Haraway, *Staying with the Trouble*. Durham: Duke University Press 2016.

Tento nesoulad se pokouší překonat Bruno Latour v knize *Zpátky na zem* skrze novou figuru Pozemského, jež má překračovat příliš jasně vymezené hranice lokálního a globálního. Pozemské zdůrazňuje roli specifické místní příslušnosti,⁷⁾ která se však oproti klasické představě lokalismu zřiká homogenizujících, šovinistických a historizujících tendencí a je si zároveň vědomá i provázanosti globálních jevů a nutnosti otevírat se i ne-lidským aktérům. Latour tak skrze figuru Pozemského usiluje právě o nalezení kompromisu mezi lokální situovaností, v jejímž rámci chce zachovat jisté kontinentální (např. celoevropské) organizační struktury, a globálním povědomím. Podle Likavčana se však ani této figurě nedaří dostatečně popřít separatistické a reakcionářské tendence, které se dnes stále výrazněji objevují u post-fašistických myslitelů (s. 66) a často staví právě na neoddělitelnosti národních společenství od domácí půdy.

Komparativní planetologie se proto přiklání spíše k východisku, které je představeno především v knize *The Stack*. Benjamin Bratton zde velmi podnětně ukazuje, že samotná polarita mezi globálním a lokálním je iluzorní, jelikož i zdánlivě lokální jevy jsou zároveň vždy součástí planetárních procesů.⁸⁾ Jak vyhlazený a zjednodušující povrch Globu, tak stále příliš národní či lokální Pozemský segregacionismus proto podle Likavčana neposkytují dostatek možností, jak komunikovat v a o současném světě. Obě figury totiž podle něj stále tíhnou k interiorizaci. „Zacházejí s planetou jako se stejnorodým, jasně rozčleněným a snadno sjednotitelným povrchem“ (s. 70), který neodpovídá komplexnosti procesů a vztahů, jež ji ve skutečnosti utvářejí. Kromě principu reduktivního ohraničování, z jehož omezených mantinelů vždy nutně něco uniká, s sebou interiorizace navíc nese i problém antropocentrismu. Ačkoli se tedy figury Globu i Pozemského vztahují k planetě jako celku, jejich výchozím měřítkem je vždy člověk, jehož praktickým cílům koncepce planety slouží a z jehož zkušenosti a lokální situovanosti je odvozována.

Právě v kontrastu k těmto interiorizačním tendencím definuje kniha výrazně exteriorizující myšlenkovou figuru Planetárního, která může obohatit naši politickou, ekologickou a filozofickou imaginaci o tolik chybějící „vnějšek“ lidské zkušenosti a myšlení. Ve snaze teoretizovat existenci tohoto vnějšku a s ním spjatých implikací se text shoduje s řadou současných filozofických tendencí, většinou řazených pod kategorii „spekulativního realismu“. Tento často skloňovaný pojem se stal do jisté míry zjednodušující nálepkou, kterou bývá označována řada poměrně nesourodých myšlenkových modelů. I přes výrazné odlišnosti však lze říct, že je spojuje právě snaha o překračování hranic lidského vnímání a myšlení a kritika moderního universalismu, který podrobuje svět antropocentrickým zákonitostem a dogmatům.⁹⁾ Častým nedostatkem spekulativního realismu či objektivě orientované ontologie však bývá přílišné uzavření do chladného popisu odosobněných jevů, které člověk nedokáže pochopit a někdy ho tak zavádějí do slepé uličky, v níž mu nezbyvá příliš prostoru pro jakékoliv aktivní jednání. Likavčanova kniha si sice bere z těchto přístupů některé koncepce, inovativně je však propojuje s důrazem na subjektivní prožívání, a ukazuje tak, jak například emocionální procesy jako truchlení mohou vést k lepší planetární a ekologické koordinaci.

Podobně jako knihou definovaná figura Planetárního se tyto přístupy otevírají „jinakosti“ (alterity) a pokoušejí se tak překročit tradice západní epistemologie a jejích dosavadních modelů a reprezentací. Jedinou cestou, jak předejít klimatické katastrofě, se tak stává vystoupení z ustavených vzorců my-

7) B. Latour, c. d., s. 61.

8) B. Bratton, c. d.

9) V tomto ohledu se shodují jak nový materialismus Jane Bennettové, tak relacionistické spekulace Stevena Shavira nebo matematický racionalismus Quentina Meillassoux. Viz například Václav Janoščík – Lukáš Likavčan – Jiří Růžička (eds.), *Mysl v terénu: Filozofický realismus v 21. století*. Praha: VVP AVU 2018.

šlení, binárních opozic i příliš jednoduchých územních dělení a přiznat v kosmologii planety místo i „cizím“ agentům. Ti se koneckonců na vytváření jejich reprezentací už dávno podílejí, ať už se jedná o složité sítě vztahů, do nichž je člověk jako živočišný druh zapleten, nebo přímo o technologické „infrastruktury citění země“ (Earth sensing infrastructures, s. 19), které skrze satelitní systémy a měřicí aparáty zásadně (spolu)utvářejí veškeré „naše“ zobrazovací či prediktivní modely planety. A stejně jako kniha připomíná, že společenské události a politická či ekonomická rozhodnutí mají přímý vliv na její materiální proměny, jsou v tomto ohledu i vizuální materiály, s jejichž pomocí planetu zobrazujeme, něčím víc než pouhou reprezentací. Likavčan zde odkazuje na Haruna Farockiho a jeho koncepci „operativních obrazů“,¹⁰⁾ které „nereprezentují objekt, ale jsou spíš součástí operace“ (s. 21). Pokud si uvědomíme, do jaké míry je naše myšlení (nejen) o planetě konstituováno například právě záznamy a výpočty technologických agentů, stává se neudržitelnou nejen představa, že planeta je námi vlastněným terénem, který můžeme ovládat, ale i samotné reprezentace a koncepce, s nimiž operujeme, se na jednu jeví radikálně cizí a neznámé.

Právě toto zcizení, decentralizace člověka a „exteriorizace“ našich představ o planetě se podle Likavčana mohou stát klíčem k úniku ze začarovaného kruhu Pozemské fragmentarizace i univerzalizmu Globu. Figury, které podobné směřování podporují, proto vycházejí především ze zpochybnění lidské výjimečnosti v celoplanetárním narativu a poukazují na prchavost existence lidského druhu jako takového.

První takovou figurou je „Země-bez-nás“ (Earth-without-us), jež přímo vychází z koncepce „světa-bez-nás“ (world-without-us) Eugena Thackera.¹¹⁾ Popisuje planetu jako indiferentní, neorganickou, nelidskou a až děsivou entitu, která operuje v rozprostřeném geologickém čase a je zcela inertní vůči lidským požadavkům. Hluboká temporalita Země tak může člověku pomoci si uvědomit, že planeta nás nejen dalece předchází, ale zcela pravděpodobně i přežívá, a není tedy v našem područí, jak se ji projekt modernity snažil vyobrazovat. Toto seznání podle Likavčana umožňuje člověku přehodnotit jeho pozici ve světě a uvědomit si, že není dominantním hybatelem planetárního dění, nýbrž pouze „spolu-kurátorem“ (s. 81), který sice může nějak měnit své okolí, ale nemá nad ním nikdy absolutní moc. Kniha se tímto obratem velice dobře vypořádává s častým problémem ekologické filozofie, která buď staví člověka do pozice jediného škůdce, nebo mu naopak bere veškerou autonomii a umisťuje ho zcela do područí celoplanetárních procesů (jak tomu je například ve slavné Lovelockově Gaia hypotéze).¹²⁾ Komparativní planetologie proto skrze figuru „Planetárního“ nezobrazuje člověka výhradně jako aktivního nebo pasivního agenta, ale proplétá jej do souvztažnosti s dalšími zemskými silami a pohyby. Sesazuje ho tak z antropocentrického piedestalu modernity, ale zároveň ho nečiní pouze nevinným a bezmocným pozorovatelem rozkvětu či zkázy planetárního organismu.

Likavčan proto pozici člověka v rámci planetárního příběhu definuje především skrze princip mediace.¹³⁾ Mnohem spíš než svrchovaným lidským subjektem, který stál tak dlouho ve středu vědeckého i filozofického zkoumání, je člověk sám „jen“ médiem planetárních procesů. Samotná konstituce subjektu je zde, především skrze Gayatri Spivakovou, popisována jako náhodná a přechodná událost,¹⁴⁾

10) Harun Farocki, Phantom Images. Online: <https://monoskop.org/images/f/f8/Farocki_Harun_2004_Phantom_Images.pdf>, [cit. 25. 6. 2020].

11) Eugene Thacker, *In the Dust of This Planet*. Winchester: Zero Books 2011.

12) James Lovelock, *Gaia: A New Look at Life on Earth*. Oxford: Oxford University Press 2000.

13) Především v návaznosti na Jussiho Parikka či Williama E. Connollyho. Viz Jussi Parikka, *Geologie médií*. Praha: Karolinum 2020; William Connolly, *Facing the Planetary*. Durham: Duke University Press 2017.

14) Gayatri Chakravorty Spivak, *Death of a Discipline*. New York: Columbia University Press 2003.

kteřá nám umožňuje „mediovat“ procesy proměny, jež však na lidskou perspektivu nejsou redukovatelné a dalece ji přesahují. Nejedná se přitom jen o procesy hlubokého času, ale právě i vsudypřítomné technologické infrastruktury, jejichž komplexnost a agence v jistém smyslu dávno přesáhla naše kognitivní schopnosti i životnost. Technologické infrastruktury se tak podle Likavčana, v návaznosti na uvažování Gilberta Simondona, možná ubírají cestou své vlastní „evoluce“¹⁵⁾ která je s tou lidskou bezprostředně spjata, ale nemusí na ní navždy nutně záviset. Představu člověka jako média hmotných i myšlenkových procesů, v nichž se ocitá na stejné propojené rovině s médii technologickými, popisuje ve svém rozsáhlém filozofickém díle i jeden z nejvýraznějších Simondonových pokračovatelů, Bernard Stiegler. Z jeho pohledu je i samotná lidská mysl vždy předem utvářena technologickými artefakty, jejichž existence evolučně podmínila rozvoj našich mentálních schopností, které jsou tak dost možná pouze jejich důsledkem či, s trochou nadsázky, jen vedlejším produktem. Nejen planetární procesy, ale i informace, myšlení a vnímání jsou tak v důsledku popisovány jako toky procházející biologickými i technologickými artefakty či médii fungujícími jako orgány velkého, v čase a prostoru rozprostřeného těla. Ačkoli kniha se Stieglerem nepracuje, představuje jeho rozvedení simondonovského uvažování velmi podnětný systém, který dokáže i přes značnou abstrakci mnohdy přicházet s velmi konkrétními řešeními pro lidské globální společenství. Jeho uvažování o tom, jak přetvářet a distribuovat vědění či péči napříč infrastrukturami lidských a technologických aktérů, by přitom mohlo pro myšlenkovou disciplínu komparativní planetologie být rozhodně přínosem.

Podobně komparativní planetologie vnímá stále se zdokonalující technosféru jako potenciálního agenta změny, jíž člověk sám, nebo člověk vůbec, není možná schopen. Toto trochu překvapivé spojení technologických infrastruktur s ekologií v sobě nese zvláštní rozpor, který souvisí se stieglerovským pojetím technologií jako farmakonu — tedy něčeho, co je z podstaty jedem i lékem zároveň.¹⁶⁾ Ačkoli každý odeslaný email přispívá k vypouštění CO₂ do atmosféry a informační průmysl je jedním z největších spotřebitelů drahých kovů a znečišťovatelů planety, dostali jsme se nepochybně do momentu, kdy jeho vývoj nemůžeme zastavit, a musíme tak nutně pracovat na tom, aby se jeho další evoluce ubírala jiným než pro nás destruktivním směrem. V dnešní pro člověka neusledovatelné a nepřehledné situaci se totiž technosféra stává možná jedinou variantou, jak klimatické problémy monitorovat, předpovídat a snad i řešit. Není tedy překvapivé, že Bratton odkazuje při definování „disciplíny“ spekulativního designu právě ke Stieglerovi a jeho pojmu „dlouhých okruhů“ (long-circuits), které vedou napříč touto neustále se vyvíjející infrastrukturou technologických aktérů, jíž je člověk dnes pouhou součástí.¹⁷⁾

Ať už se však technologie dokážou skutečně „stávat environmentálními“ (becoming environmental of computation, s. 31), je nepochybné, že jejich agenci nemůžeme dále ignorovat. Likavčanova kniha opakovaně upozorňuje, že moderní dualistická mysl a omezující model národního státu znemožňují reagovat dostatečným způsobem na klimatické i další globální krize. Nezbytnou součástí „Planetárního“ uvažování se tak stává samotné vědomí pomíjivosti člověka i mnoha živočišných a rostlinných druhů, jejichž vymření zavinil a ještě zaviní. Figura „Přízračné Země“ (Spectral Earth) je proto ztělesněním této nutné pravdy vyhynutí, které bychom se neměli vyhýbat, ale naopak ji učinit součástí našeho myšlení. I přes svou radikalitu nabízí totiž způsob, jak přehodnotit lidskou pozici ve

15) Gilbert Simondon, *On the Mode of Existence of Technical Objects*. Minneapolis: Univocal Publishing 2017.

16) Stiegler tento pojem rozebírá na mnoha místech, viz např. Bernard Stiegler, *Pharmacologie de l'épipistémè numérique*. In: Bernard Stiegler (ed.), *Digital Studies*. Paris: FYP éditions 2014, s. 15.

17) Benjamin Bratton, *On Speculative Design*. Online: <<http://dismagazine.com/discussion/81971/on-speculative-design-benjamin-h-bratton/>>, [cit. 5. 6. 2020].

světě a najít nové formy infrastrukturní organizace, které by mohly přinést planetě lepší budoucnost (zda člověk bude, či nebude její součástí, přitom zůstává nelehkou otázkou).

Introduction to Comparative Planetology na mnoha místech zmiňuje „reprezentace“ planety a „kosmogramy“, jež o ní vytváříme. Její těžiště však leží především ve splétání teoretických a filozofických konceptualizací, které jakémukoli vizuálnímu zhmotnění unikají. V případě preferované figury Planetárna, definované právě opouštěním zaběhlých myšlenkových kategorií, tomu snad jinak ani být nemůže. Podobně tomu je i s jejími propojenými figurami „Země-bez-nás“ a „Přízračné Země“, které ze své vnitřní podstaty přesahují člověka i jeho myšlení a jakákoliv reprezentace se tak jeví nemožná nebo přímo kontraproduktivní. Z filozofického hlediska je náš vlastní zánik nemyslitelný,¹⁸⁾ a tyto figury tudíž nelze vnímat jinak než jako nezaplašitelný stín, který může možná mít nějaký vliv na budoucí vývoj, pokud začneme brát jeho existenci v potaz.

Jestliže se tedy kniha opakovaně ptá, „pro jakou Zemi designujeme?“ (For what Earth do we design, s. 10), chce především zdůraznit, že tento stín nemůžeme ignorovat — vlastnímu konci totiž jdeme vstříc beze vší pochyby — a zbývá nám se pouze rozhodnout, zda před ním budeme zavírat oči, nebo se pokusíme začít „designovat pro vyhynutí“ (design for extinction, s. 84). Jedná se o ambiciózní pobídku, která je filozoficky smysluplná, ale ze své podstaty do jisté míry nepředstavitelná — a v designové, architektonické či umělecké praxi pochopitelně náročně uskutečnitelná. Neexistuje proto mnoho konkrétních poznatků, na nichž by design odlišné ekologické planetární budoucnosti mohl stavět. Je však jisté, že zatímco v 60. a 70. letech se ekologická hnutí mohla ještě domnívat, že svět lze transformovat pomocí individuální změny a DIY designových příruček typu *Whole Earth Catalog*,¹⁹⁾ ve 21. století je planeta sice stále jedním velkým „plavidlem“, na němž všichni plujeme vesmírem (jak tuto představu zpopularizovala slavná kniha Buckminstera Fullera *Operating Manual For Spaceship Earth*),²⁰⁾ ale myslet si, že lidský druh toto těleso může či dokáže svrchovaně manipulovat, se dnes jeví naivní a nemožné. Jak kniha přesvědčivě ukazuje, člověk není kormidelníkem, ale přinejlepším mediátorem, který se může nanejvýš pokoušet najít si vhodné a udržitelné místo v rozsáhlých procesech planetárních biologických a technologických infrastruktur. Jakýkoli re-design se proto musí odehrávat právě na jejich úrovni a mnohem spíše ve spolupráci s nimi než s jejich pouhým „použitím“.

Jen něco přes 100 stran textu knihy je nutně spíše otevřenou a velmi rozkročenou definicí „komparativní planetologie“, která, pokud se má skutečně stát plnohodnotnou filozofickou disciplínou, vyžaduje další rozpracování. Motivů k takovému rozšíření totiž obsahuje kniha celou řadu, místy trochu na úkor přehlednosti a jednoznačnosti sdělení, a mnoha zmíněných témat se dotýká jen zběžně. Její nejbližší rozšiřování by tak mohlo směřovat například právě do oblasti designu a vizuální teorie i praxe, jelikož velká část naší imaginace planety je konkrétními vizuálními modely spoluutvářena, a Likavčanova kniha se přímo jim věnuje jen minimálně či z velmi abstraktní filozofické perspektivy. Pokud chceme skutečně začít designovat pro (a v tomto smyslu i proti) vyhynutí, neobejdeme se u toho bez designérů a designérek schopných tuto změnu, v těsné kooperaci s technologickými agenty, nějak uskutečnit.

Noemi Purkrábková – Jiří Sirůček

18) Ray Brassier, *Nihil Unbound, Enlightenment and Extinction*. London: Palgrave Macmillan 2007.

19) Stewart Brand, *Whole Earth Catalog*. Online: <https://monoskop.org/images/0/09/Brand_Stewart_Whole_Earth_Catalog_Fall_1968.pdf>, [cit. 9. 6. 2020].

20) Buckminster Fuller, *Operating Manual for Spaceship Earth*. Zurich: Lars Müller 2008.

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 obracejte 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.

Animace na hranicích žánrů i médií

(uzávěrka 30. srpna 2020)

Samostatné tematické číslo věnovala *Illuminace* animovanému filmu naposledy v roce 2009. Výsledkem byla jedna z prvních výraznějších snah přinést do českého kontextu přístupy tzv. animation studies a slovy editorky Kateřiny Surmanové rovněž „prozkoumávat a překračovat zažitě historické modely a stereotypní uvažování o animaci jako o kresleném nebo dětském filmu“. Ačkoli dnes může tato formulace evokovat zdání mnohokrát zopakovaného klišé, ani s odstupem deseti let by nebyla zcela neoprávněná. V domácí profesní komunitě se totiž stále nepodařilo tyto a další předsudky definitivně překonat, což je příčinou (anebo důsledkem?) skutečnosti, že v českém psaní o animaci stále ještě převládá především tradicionalistická linie biograficky deskriptivní historiografie. Kromě potřeby odbourat tento zdánlivý axiom a dále rozvíjet inovativnější polohy myšlení o animovaném filmu jsou ovšem v současné době nevyhnutelné rovněž další posuny, a to jak v rovině stanovování výzkumných otázek, tak v rovině metodologické.

Vedle nutnosti překonávat nejrůznější metodologická klišé — jak to například učinila teoretička Hannah Frank, když se namísto animace coby autorského díla jednoho velkého tvůrce zaměřila na animaci jako kolektivní dílo tvůrců (a tvůrkyň) anonymních — se totiž s nástupem nových médií a digitálních technologií ukazuje, že je potřeba začít překračovat rovněž žánrové či technologické kategorie v rámci kinematografie — jak to z perspektivy uměleckého výzkumu obvyklého v oboru animation studies dělá na dnes populárním pomezí animace a dokumentu například režisér Alex Widdowson — a dost možná dokonce překračovat hranice kinematografie samotné, neboť z propojení kinematografie a nových médií zpopularizovaného Lvem Manovichem nelze vyjmout ani animaci. V situaci, kdy čím dál tím vyšší podíl stopáže hraných filmů vzniká rukou animátorů a programátorů, již není udržitelné nevnímat také hlubší kontexty mezi animovaným, hraným i dokumentárním filmem, a to v jejich narativních i experimentálních polohách. Rovněž se s nárůstem objemu nefilmové animace či motion designu na internetu i ve veřejném prostoru nelze opomíjet takové polohy animace, jež propojují kinematografii s oblastí grafického designu. Nelze se vyhnout ani přesahům do oblasti výtvarného umění. Ačkoli v oboru animace je příliv tvůrců vzešlých z prostředí výtvarného umění podstatně starší záležitostí než v oblasti hrané kinematografie, i zde učinila digitalizace své a mnohé z toho nejzajímavějšího v současné animaci se děje právě v úzké provázanosti s prostředím výtvarného provozu. Jednoduchým důkazem je přitom aktuální dění na filmových festivalech zaměřených na animovanou tvorbu i na výstavách digitálního umění.

Takto rozostřené hranice otevírají široký badatelský prostor, v jehož rámci je možné sledovat pozoruhodné a dosud z velké části přehlížené dynamiky uvnitř filmového průmyslu, ale i kontinuity filmové animace s médii a fenomény stojícími vně kinematografie. Takto široký záběr si pochopitelně jediné tematické číslo časopisu nemůže klást za úkol zaplnit, jeho cílem je tedy především představit v našem kontextu tolik potřebnou diverzitu možných přístupů, jež mohou soudobému myšlení o animaci poskytnout nové impulsy a nasměrovat jej novými cestami napříč tradičními hranicemi médií. Tematicky se ovšem ani v těchto podmínkách není třeba omezovat výhradně zájmem o soudobou produkci — jak i v českém prostředí uká-

zaly některé nedávné výzkumné projekty, také v historickém výzkumu může být přínosem zapojení animace do širších mediálních kontextů.

Abstrakty navrhovaných příspěvků v délce max. 200 slov posílejte spolu s krátkou biografií do **15. června 2020** na adresy lucie.cesalkova@nfa.cz a matej.forejt@nfa.cz. Pro odevzdání **finálních studií** do recenzního řízení je stanovena uzávěrka **30. srpna 2020**. 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).

Vybraná literatura:

- Rachel Walls, Abstract Inclusion. *Animation Studies* 11, dostupné on-line: <<https://journal.animationstudies.org/rachel-walls-abstract-inclusion>>, [citováno 21. 8. 2019].
- Jiří Neděla (ed.), *Animace ilustrace*. Olomouc: Pastiche Filmz 2010.
- Alex Widdowson, Animating Documentary Modes: Navigating a theoretical model for animated documentary practice. *International Journal of Film and Media Arts* 3, 2019, č. 1, s. 56–77.
- João Paulo Amaral Schlittler, Animation as a Transmedia Interface. *Animation Studies* 12, dostupné on-line: <<https://journal.animationstudies.org/joao-paulo-amaral-schlittler-animation-as-a-transmedia-interface>>, [citováno 21. 8. 2019].
- Heather L. Holian – Art, Animation and the Collaborative Process. *Animation Studies* 8, dostupné on-line: <<https://journal.animationstudies.org/heather-holian-art-animation-and-the-collaborative-process>>, [citováno 21. 8. 2019].
- Lucie Česálková (ed.), *Film — náš pomocník. Studio o (ne)užitečnosti českého krátkého filmu 50. let*. Praha / Brno: Národní filmový archiv / Masarykova univerzita 2015.
- Hannah Frank, *Frame by Frame: A Materialist Aesthetics of Animated Cartoons*. Oakland: University of California Press 2019.
- Zdeněk Hudec (ed.), *Genderové stereotypy v animované tvorbě Walta Disneyho: Ideologie, queer, diskursivní analýza*. Olomouc: Pastiche Filmz 2012.
- Lev Manovich, *Jazyk nových médií*. Praha: Karolinum 2018.
- Martina Pachmanová (ed.), *Milada Marešová: Domácí biograf*. Praha: Arbor vitae / Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze 2009.
- *Montage* AV22, 2013, č. 2 [téma čísla: Animationsfilm].
- João Paulo Amaral Schlittler, Motion Graphics and Animation. *Animation Studies* 10, dostupné on-line: <<https://journal.animationstudies.org/joao-paulo-amaral-schlittler-motion-graphics-and-animation>>, [citováno 21. 8. 2019].
- Richard Jaroš, Pavla Pauknerová, *Nejen kruhy*. Praha: Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze 2017.
- Annabelle Honess Roe, *Animated Documentary*. Palgrave MacMillan 2013.
- Kateřina Surmanová (ed.), *Ostrov animace*. Olomouc: Pastiche Filmz 2010.
- Jane Shadbolt – Parallel Synchronized Randomness: Stop-motion Animation in Live Action Feature Films. *Animation Studies* 8, dostupné on-line: <<https://journal.animationstudies.org/jane-shadbolt-parallel-synchronized-randomness-stop-motion-animation-in-live-action-feature-films>>, [citováno 21. 8. 2019].
- Jacqueline Ristola, Realist Film Theory and Flowers of Evil: Exploring the Philosophical Possibilities of Rotoscoped Animation. *Animation Studies*, dostupné on-line: <<https://journal.animationstudies.org/jacqueline-ristola-realist-film-theory-and-flowers-of-evil-exploring-the-philosophical-possibilities-of-rotoscoped-animation-winner>>, [citováno 21. 8. 2019].
- Jacqueline Ristola, Recreating Reality: Waltz With Bashir, Persepolis, and the Documentary Genre. *Animation Studies* 11, dostupné on-line: <<https://journal.animationstudies.org/>>

jacqueline-ristola-recreating-reality-waltz-with-bashir-persepolis-documentary>, [citováno 21. 8. 2019].

- Murat Akser, Technology and the Turkish Mind: Internet Animationas Counter Culture in Turkey. *Cinej Cinema Journal* 3, 2014, č. 2, s. 193–217.
- Andrea Vacovská (ed.), *Typografie filmových titulků: Úvodní titulky v československém hraném filmu 1945–1993*. Praha: Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze 2016.
- Tariq Alrimawi, Uses of Arabic Calligraphy in Religious Animated Films. *Animation Studies* 12, dostupné on-line: <<https://journal.animationstudies.org/tariq-alrimawi-uses-of-arabic-calligraphy-in-religious-animated-films>>, [citováno 21. 8. 2019].
- Kamil Kalbarczyk, W cyfrowym zwierciadle. CGI i postludzkie widma. *EKRANY* 7, č. 6 (40), s. 30–37.

Uživatelská kreativita v digitální době: od produserismu k fanouškovské tvorbě

(uzávěrka 15. června 2021)

Hostující editorka: Iveta Jansová

Užíváme-li v současnosti některou ze sociálních sítí, není neobvyklé, že jsme vyzváni k tomu, abychom se stali jejími fanoušky. Pojem fanoušek je tím do určité míry vyprazdňován, v mnoha ohledech můžeme jako pozitivum vnímat, že postupně ztrácí své původně patologické konotace (spojené např. s agresivními sportovními fanoušky), na druhou stranu se mohou vytrácet i další významy, které bývají s termínem spojeny. Fanouškem se paradoxně může stávat každý, kdo udělí nějaké entitě tzv. lajk (či jeho jinou variaci), fanouškovství tak pozbývá své expertní zájmové vyhraněnosti a „ohraničenosti“, jež byla přisuzována zejména aktivní, až aktivistické formě nakládání s mediálními obsahy.

Zvláštní číslo *Illuminace* se proto tentokrát zaměří na toto specifické aktivní a tvůrčí publikum, pro něž jsou produkty mediální kultury inspirací či výchozím bodem pro jejich vlastní originální tvorbu. Otázka uživatelských praxí vedoucích nejen k rozvíjející produktivitě, ale i produktivitě vlastní (např. originální YouTube/TikTok videa) je předmětem akademických i laických diskusí. To ostatně naznačuje i pojem produser, tj. produživatel – producent a uživatel v jednom. Odbornou oblastí, která se tématu podrobně věnuje a která je také výchozí inspirací tohoto speciálního čísla, jsou fanouškovská studia. Ta se kreativitou fanoušků (ale obecně publik) zabývá již od svých počátků v devadesátých letech dvacátého století.

Zajímavostí fanouškovské tvorby je její odvozený charakter. Nové texty, písně, obrazy, kostýmy a mnoho dalších projevů fanouškovské produktivity totiž vychází přímo z již existujících mediálních obsahů (TV seriál, komiks, film, hudební skladba aj.). Je však zřejmé, že se v dnešní době nejedná o výsadní specifikum konkrétních zájmových komunit (ať už fanouškovských či subkulturních), ale že se různé formy uživatelské kreativity stávají stále běžnějšími projevy i „obyčejných konzumentů“. Z tohoto důvodu vítáme tematické texty zaměřené na různé podoby této apokryfní kultury (tj. psaná kreativita, aktivismus, obrazová tvorba atd.), a to především ty vycházející z audiovizuální sféry (screen/digital culture). Rádi bychom se rovněž geograficky zaměřili na český a středoevropský prostor, protože existující práce tento region prozatím spíše opomíjejí, přestože skýtá velmi zajímavé výzkumné příležitosti. Relevantním příspěvkům k tématu, byť geograficky zachovávajících angloamerickou a asijskou hegemonii, se však také nebráníme.

V návaznosti na výše řečené by si tak zasílané příspěvky mohly klást za cíl zodpovědět otázky typu: V jakých podobách se projevuje fanouškovská či subkulturní kreativita ve středoevropském regionu a čemu je věnována? Jakých různých podob může uživatelská kreativita (a tedy i fanouškovská tvorba) v současnosti nabývat? Jak se liší afirmativní a transformativní fanouškovská tvorba konkrétních fandumů? Do jaké míry se liší motivace této tvorby u těchto dvou druhů interpretací? K jakému účelu vznikají fanouškovsko-aktivistické kampaně? Jaký dopad takové kampaně mohou mít a čemu se často věnují? Jak reaguje uživatelská kreativita na reprezentaci (pozitivní i negativní) marginalizovaných identit? Jaké dopady má (zne)užívání fanouškovské darové ekonomiky komerčními subjekty? Jaké rozdíly se motivace (a důsledky)

může mít komodifikace či sebe-komodifikace fanouškovské/uživatelské kreativity ze strany producentů audiovizuálního obsahu? Naznačené směřování jednotlivých textů znamená pouze nápomocnou direktivu, relevantních témat k řešení je mnohonásobně více a my je s radostí uvítáme.

Relevantní oborová literatura:

- Fiske, John. *Understanding Popular Culture*. London: Routledge 1992.
- Gray, Jonathan – Sandvoss, Cornel – Harrington, Lee. *Fandom: Identities and Communities in a Mediated World*. New York: NYU Press 2007.
- Hills, Matt. *Fan Cultures*. London, New York: Routledge 2002.
- Hroch, Miloš a spol. *Křičím: „To jsem já.“: Příběhy českého fanzinu od 80. let po současnost*. Praha: PageFive 2017.
- Jansová, Iveta. *(Bez)mocní mediální fanoušci: Televizní seriál jako zdroj bojů o význam mezi fanoušky a producenty*. Olomouc: Univerzita Palackého 2020.
- Jenkins, Henry. *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York: NYU Press 2006.
- Stanfill, Mel. *Exploiting Fandom: How the Media Industry Seeks to Manipulate Fans*. Iowa: University of Iowa Press 2019.
- Jancovich, Mark. Cult Fictions: Cult Movies, Subcultural Capital and the Production of Cultural Distinctions. *Cultural Studies* 16, 2010, č. 2, s. 306–322.
- Roose, Jochen, Mike S. Schäfer a Thomas Schmidt-Lux (eds.), *Fans. Soziologische Perspektiven*. Wiesbaden: Springer Fachmedien 2017.
- Coppa, Francesca. *The Fanfiction Reader: Folks Tales for the Digital Age*. Ann Arbor: University of Michigan Press 2017
- Schwabach, Aaron. *Fan Fiction and Copyright: Outsider Works and Intellectual Property Protection*. London, New York: Routledge 2016

Abstrakty navrhovaných studií v délce max. 200 slov posílejte spolu s krátkou biografií do **15. března 2021** na adresy lucie.cesalkova@nfa.cz a jansova@fss.muni.cz. Autoři budou o rozhodnutí informováni do **2. dubna 2021**. Pro odevzdání **finálních studií** do recenzního řízení je stanovena uzávěrka **15. června 2021**. 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).

Illuminace 4/2021

Digital tools in local cinema history

(Deadline August 31, 2021)

Guest Editor: Terezia Porubčanská

The proliferation of digital technologies has brought new perspectives in understanding and analysing research problems in almost every scientific field. At first, it was mainly the hard sciences that took advantage of the new possibilities and implemented newly developed digital tools in their research. With the growing knowledge in computational sciences, some of the tools have also started to penetrate the soft, social and human sciences. The humanities do not usually engage with the hard data analysis but rather understand the society, culture and history in a more fluent and ambiguous manner. Nevertheless, the advantages of implementing digital tools in research, either on the level of gathering data, data visualisation or analysis, soon became evident. A new research field, under the name 'humanities computing' later changed to 'digital humanities', has begun to take form [Schreibman, Siemens, Unsworth, 2016].

The historical research of local film culture and cinema exhibition, as one of many strands of the film studies intrigued by the new technology, took upon this digital turn rather carefully, under a broader trend in cinema studies that Richard Maltby has termed 'the new cinema history' [Richard Maltby, Melvyn Stokes, and Robert C Allen 2007]. The new cinema history calls for changing the research focus from the heroic theory to writing the history from below, from the history of textual relations among films to the history of cinema and cinema-going as a broader socio-cultural phenomenon [Daniel Biltereyst, Richard Maltby, and Philippe Meers 2019]. This trend brings the history of cinemas, film exhibition, and audiences' reception and everyday life on the local, regional, or national level to the fore.

Engaging with digital technologies, the cinema historians gained tools for more effective data-gathering and methods of their analysis and visual presentation. The digital technologies enabled the building of historical databases for storing large sets of data on the characteristics of the local cinema network, local film exhibition patterns, and film consumption routines. Geographic visualization and graphical representation made the spatial and temporal aspect of history more evident in the research and network visualisation, and analysis made it possible to display relationships among different actors. These are the areas of the research of local cinema history where digital technologies have had a decisive impact.

The digital approach to the new cinema history has been growing with each year, and this issue aims to bring forward the most recent development in it and recognize possible new approaches to applying the digital technologies in the research of local film culture and cinema history. For this issue, we invite studies on cinema history on a local, regional, or national level with possible topics including but not limited to:

- new perspectives in the research of local cinema history — digital tools and methods of historical research in cinema studies
- case-studies applying digital tools in researching:
 - local exhibition patterns
 - film programming

- cinema-going and local film culture
- distribution networks national strategies

Abstracts of the proposed studies of up to 200 words together with a short biography should be sent by **May 15, 2021** to lucie.cesalkova@nfa.cz and terezia.porubcanska@gmail.com. The authors will be informed of the decision by **June 2, 2021**. The deadline for submission of final studies is **August 31, 2021**.

Literature:

- Acland, Charles R. and Eric Hoyt, *Arclight Guidebook to Media History and the Digital Humanities* (REFRAME Books, 2016)
- Bodenhamer, David J., John Corrigan, Trevor M. Harris, *The Spatial Humanities: GIS and the Future of Humanities Scholarship* (Indiana University Press, 2010)
- Gregory, Ian N. and Alistair Geddes, *Toward Spatial Humanities: Historical GIS and Spatial History* (Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 2014)
- Gregory, Ian N., Don DeBats and Don Lafreniere, *The Routledge Companion to Spatial History* (Routledge: London, 2018)
- Knowles, Anne Kelly and Amy Hillier, *Placing History: How Maps, Spatial Data, and Gis Are Changing Historical Scholarship* (Redlands, California: ESRI, Inc., 2008)
- Schreibman, Susan, Ray Siemens, and John Unsworth, *A new companion to digital humanities* (John Wiley & Sons, 2016)

New cinema history:

- Biltereyst, Daniel, Richard Maltby, and Philippe Meers, *The Routledge Companion to New Cinema History* (London / New York: Routledge, 2019)
- Maltby, Richard, Melvyn Stokes, and Robert C Allen, *Going to the Movies: Hollywood and the Social Experience of Cinema* (Exeter, UK: University of Exeter Press, 2007)
- Maltby, Richard, Daniël Biltereyst, and Philippe Meers, *Explorations in New Cinema History: Approaches and Case Studies* (Malden: Wiley-Blackwell, 2011)

Application of digital tools in new cinema history studies:

- Arrowsmith, Colin, Deb Verhoeven, and Alwyn Davidson, “Exhibiting the exhibitors: Spatial visualization for heterogeneous cinema venue data”. *The Cartographic Journal* 51, no. 4 (2014)
- Garncarz, Joseph, Wechselnde Vorlieben : Über Die Filmpräferenzen Der Europäer 1896–1939 (Frankfurt am Main: Stroemfeld / Nexus, 2015)
- Hallam, Julia and Les Roberts, *Locating the Moving Image: New Approaches to Film and Place* (Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 2014)
- Ross, Michael, Manfred Grauer, and Bernd Freisleben, *Digital Tools in Media Studies: Analysis and Research, an Overview* (Bielefeld: Transcript Verlag, 2009)
- Pafort-Overduin, Clara, John Sedgwick, and Lies Van de Vijver, “Identifying Cinema Cultures and Audience Preferences: A Comparative Analysis of Audience Choice and Popularity in Three Medium-Sized Northern European Cities in the Mid-1930s”, *Tijdschrift voor Mediageschiedenis* 21, no. 1 (2018)
- Sedgwick, John, *Popular Filmgoing in 1930s Britain: A Choice of Pleasures*. (University of Exeter Press, 2000)

- 
- van Oort, Thunnis, “Industrial Organization of Film Exhibitors in the Low Countries: Comparing the Netherlands and Belgium, 1945–1960”, *Historical Journal of Film, Radio and Television* 37, no. 3 (2016)
 - Verhoeven, Deb, “Visualising Data in Digital Cinema Studies: More than Just Going through the Motions?” *Alphaville: Journal of Film and Screen Media* Issue 11, (Summer 2016)

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 písemných 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 započítáním 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 navrhuje 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“.

Knihovna Národního filmového archivu nabízí zahraniční filmové databáze

<https://nfa.cz/cz/knihovna/licencovane-databaze/>

Ve studovně Knihovny NFA (KNFA) jsou v roce 2020 uživatelům (pro registrované uživatele i ve vzdáleném přístupu) k dispozici pro náš obor vybrané elektronické informační zdroje (EIZ). Kromě původních databází NFA (Filmový přehled, Digitální knihovna NFA, Online katalog Knihovny NFA), jsou to licencované elektronické zdroje (mediální databáze, zahraniční filmové databáze). Konkrétně v případě zahraničních filmových databází se jedná v rámci České republiky o jedinečnou kombinaci EIZ, která bude navíc našim čtenářům dostupná až do roku 2022.

Zahraniční filmové databáze v Knihovně NFA:

1. **Screen Studies Collection** (dříve FIO — Film Indexes Online)

nabízí komplexní nástroj pro přístup k aktuálním publikacím zaměřeným na filmovou vědu spolu s podrobnými a rozsáhlými filmografiemi.

Kolekce zahrnuje indexy a filmografie

- a) American Film Institute (AFI) Catalog
- b) Film Index International (FII)
- c) FIAF International Index to Film Periodicals

a) **American Film Institute (AFI) Catalog**

Filmografická databáze zaměřená na americkou produkci poskytující podrobné informace o dlouhometrážních hraných filmech vyrobených na území USA nebo financovaných americkými produkčními společnostmi v období 1893–1972. Databáze obsahuje více než 48000 záznamů filmů s produkčními informacemi, technickými údaji, údaji o tvůrcích, hereckém obsazení a ztvárněných postavách; dále záznamy obsahují podrobný obsah filmu, poznámkový aparát, žánrové zařazení filmu a citační odkazy. Nové údaje jsou vkládány dvakrát ročně. Klíčový zdroj doporučený pro výuku, výzkum a studium filmového umění.

b) **Film Index International (FII)**

Filmografický informační zdroj vytvářený British Film Institute (BFI). Představuje světově nejrozsáhlejší profesionálně budovanou filmovou knihovnu s více než 100000 podrobných záznamů o filmech ze 170 zemí od prvních němých film-ů do současnosti s více než milionem odkazů na herecké obsazení a technické údaje. Dále 500000 odkazů na bibliografické citace k jednotlivým filmům a filmovým tvůrcům, 40000 profesních profilů filmových tvůrců, informace o získaných cenách na prestižních filmových festivalech.

c) FIAF International Index to Film Periodicals

Databáze obsahuje více než 230 000 záznamů o článcích s filmovou tematikou od roku 1972 do současnosti z více než 345 filmových akademických i populárních periodik z celého světa. Roční přírůstek činí 12000 záznamů. Každý záznam sestává z bibliografických údajů, abstraktu a záhlaví (jména autorů, filmové tituly, předmětová hesla). Databáze obsahuje také záznamy o televizi od roku 1979 (cca 50000 záznamů), od roku 2000 se omezila na články s televizní tematikou pouze z filmových periodik.

2. JSTOR

zkratka z anglického Journal Storage (úložiště časopisů)

Digitální knihovna pro studenty a výzkumníky poskytující přístup k více než 12 miliónům akademických článků, knih a primárním zdrojům z mnoha disciplín včetně filmu.

Představuje špičkovou on-line databázi digitalizovaných plných textů z více než 2000 vědeckých časopisů. Každý časopis je plně digitalizován od prvního čísla prvního ročníku až po pohyblivou hranici (moving wall), což je obvykle „tři až pět let od současnosti“.

3. EBSCO

Megazdroj vědeckých informací pro společenské a humanitní obory.

Databáze EBSCO vychází vstříc požadavkům všech výzkumníků a nabízí elektronickou knihovnu obsahující desítky tisíc časopisů, magazínů a reportů a mnoha dalších publikací v plném textu.

EBSCOHost je jednotné rozhraní umožňující přístup k vybraným bibliografickým a plnotextovým databázím.

V Knihovně NFA jsou k dispozici dvě databáze megazdroje EBSCO:

a) Academic Search Ultimate

Databáze byla vytvořena v reakci na zvyšující se nároky akademické komunity a nabízí nejširší kolekci recenzovaných plnotextových časopisů, včetně mnoha časopisů indexovaných v předních citačních indexech. Obsahuje tisíce plnotextových časopisů v angličtině i jiných jazycích, publikovaných na severoamerickém kontinentu, v Asii, Africe, Oceánii, Evropě a Latinské Americe, a nabízí tím pádem jedinečné regionální pokrytí. Databáze integruje lokální obsah předních územně specifických zdrojů z celého světa a umožňuje tak studentům pohled na jejich studium a výzkum z globální perspektivy. Cenou součástí obsahu je i kolekce videozáznamů (více než 74000) od agentury Associated Press. Při vyhledávání se na seznamu výsledků zobrazují v karuselu relevantní videa. Databáze obsahuje videa předních zpravodajských agentur publikovaná od roku 1930 do současnosti a je aktualizována každý měsíc.

b) Film and Television Literature Index with Fulltext

Online nástroj pro výzkum v oblasti televize a filmu. Databáze pokrývá problematiku filmové a televizní teorie, uchovávání a restaurování, produkce, kinematografie, technických aspektů a recenzí. Obsahuje kompletní indexování a abstrakty 380 publikací (a selektivní pokrytí téměř 300 publikací), dále plné texty více než 100 časopisů a 100 knih. Databáze Film & Television Literature Index with Fulltext navíc obsahuje i filmové recenze z předního zdroje Variety, datované od roku 1914 do současnosti, a více než 36 300 obrázků z archivu MPTV Image Archive.

Databáze Evropské audiovizuální observatoře (European audiovisual observatory)

O Evropské audiovizuální observatoři

Evropská audiovizuální observatoř (EAO) vznikla roku 1992 jako následnická organizace Eureka Audiovisuel, jejím sídlem je Štrasburk. Činnost této instituce spočívá ve sběru a šíření informací o audiovizuálním průmyslu v Evropě. V současné době sdružuje 41 členských států a Evropskou unii, zastoupenou Evropskou komisí. Je financována přímými příspěvky členských zemí a příjmy z prodeje svých produktů a služeb.

Posláním EAO je poskytovat informace profesionálům v oblasti audiovize a tím také přispívat k větší transparentnosti audiovizuálního sektoru v Evropě. EAO sleduje všechny oblasti audiovizuálního průmyslu: film, televizní vysílání, video/DVD a nová média. O každé z těchto oblastí poskytuje informace ve sféře trhu a statistiky, legislativy a financování výroby audiovizuálních děl. EAO sleduje a podrobně analyzuje vývoj audiovizuálního sektoru v členských státech.

Působí v právním rámci Rady Evropy a spolupracuje s řadou partnerských a profesních organizací z oboru a se sítí korespondentů. Kromě příspěvků na konference jsou dalšími hlavními činnostmi vydávání ročenky, zpravodaje a zprávy, kompilace a správa databází a poskytování informací prostřednictvím internetových stránek observatoře (<http://www.obs.coe.int>).

Česká republika je členem EAO od roku 1994.

LUMIERE VOD je adresář evropských filmů dostupných na vyžádání v Evropě. Najděte služby a země, kde je film uveden na VOD, a zkombinujte vyhledávací kritéria a vytvořte seznam dostupných filmů podle režiséra, země nebo roku výroby.

Prezentační video je k dispozici https://www.youtube.com/watch?v=Wxp_SwD3BZg.

Tento projekt, spravovaný Evropskou audiovizuální observatoří, je podporován programem CREATIVE EUROPE Evropské unie.

LUMIERE VOD je databáze evropských filmů dostupných na placených videích na vyžádání (transakční a předplatné VOD). Poskytuje seznam filmů dostupných v daném okamžiku ze vzorku služeb na vyžádání působících v Evropské unii.

LUMIERE VOD je primárně určen pro profesionály v audiovizuálním průmyslu : autory, producenty, distributory, filmové fondy a regulátory, aby jim pomohl sledovat využití filmů na VOD a posoudit složení katalogů VOD. Účelem není usnadnit pronájem nebo nákup filmů ani předplatné služby.

LUMIERE VOD řídí Evropská audiovizuální observatoř na základě maximálního úsilí. Adresář je aktuálně v beta verzi a obsahuje asi 300 katalogů VOD. Počet sledovaných katalogů a frekvence aktualizací se bude postupně zvyšovat.

Poskytnuté informace

Databáze je prohledávatelná podle řady kritérií. Upozorňujeme, že:

- všechna metadata jsou poskytována s maximálním úsilím;
- zahrnuli jsme možnost vyhledávat filmy podle originálních nebo alternativních titulů. Na stránkách výsledků se zobrazí pouze původní název;
- země produkce uvádějí různé země podílející se na výrobě filmu. Země produkce uvedená na

prvním místě označuje zemi, která údajně nejvíce přispěla k financování filmu. Nejedná se o oficiální státní příslušnost filmu, jak je posouzeno národním filmovým fondem nebo národním regulátorem.

I když byla věnována maximální pozornost zajištění přesnosti, není poskytována žádná záruka, že materiál neobsahuje chyby nebo opomenutí. Naším cílem je udržovat tyto informace aktuální a přesné. Pokud budeme upozorněni na chyby, pokusíme se je vyřešit. Můžete nás kontaktovat ohledně jakýchkoli technických informací v adresáři pomocí kontaktního formuláře.

Evropská audiovizuální observatoř (EAO) vznikla roku 1992 jako následnická organizace Eureka Audiovisuel, jejím sídlem je Štrasburk. Činnost této instituce spočívá ve sběru a šíření informací o audiovizuálním průmyslu v Evropě. V současné době sdružuje 41 členských států a Evropskou unii, zastoupenou Evropskou komisí. Je financována přímými příspěvky členských zemí a příjmy z prodeje svých produktů a služeb.

Posláním EAO je poskytovat informace profesionálům v oblasti audiovize a tím také přispívat k větší transparentnosti audiovizuálního sektoru v Evropě. EAO sleduje všechny oblasti audiovizuálního průmyslu: film, televizní vysílání, video/DVD a nová média. O každé z těchto oblastí poskytuje informace ve sféře trhu a statistiky, legislativy a financování výroby audiovizuálních děl. EAO sleduje a podrobně analyzuje vývoj audiovizuálního sektoru v členských státech.

EAO vydává Statistickou ročenku, měsíčník IRIS se speciálními suplementy (v tištěné i elektronické podobě), účastní se různých konferencí a workshopů. Na webových stránkách EAO jsou veřejnosti dostupné tyto informační databáze: LUMIERE (obsahuje údaje o sledovanosti filmů distribuovaných v evropských kinech), IRIS MERLIN (informace o legislativě upravující audiovizuální sektor v Evropě), databáze poskytovatelů AVMS. Informace o provozování televizního vysílání v členských státech obsahuje databáze MAVISE. Všechny tyto informace jsou poskytovány v angličtině, francouzštině a němčině.

Nejvyšším orgánem EAO je Výkonná rada, v jejímž předsednictví se každý rok střídají jednotlivé členské země.

NFA





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

2 / 2020

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, Michal Krůl (Laboraťor)
www.laboratory.cz

Tisk / Print: Profi-tisk, s. r. o.

Iluminace vychází 4× ročně. /

Iluminace is published quarterly.

Rukopis byl odevzdán do výroby v srpnu 2020. /

The manuscript was submitted in August 2020.

Cena a předplatné:

Cena jednoho čísla: 120 Kč.

Cena e-verze: 60 Kč.

Předplatné 1 ročníku pro Českou republiku

vč. manipulačního poplatku:

Předplatné tištěná verze: 480 Kč.

Předplatné e-verze: 240 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: € 10 (Europe) or \$ 12 (US)

Subscription: € 40 (Europe) or \$ 48 (US)

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 (e-verze)

© Národní filmový archiv