

ILUMINACE

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

1 / 2021

Ročník / Volume 33

OBSAH

Články

Julie Münter Lassen – Jannick Kirk Sørensen: Curation of a Personalized Video on Demand Service. A Longitudinal Study of the Danish Public Service Broadcaster DR.....	5
Petar Mitrić – Tamara Kolarić: A Popular Post-Yugoslav Cinema: Does it Exist and Why (Not)?	35
Petr Mareš: In Poland, That Is To Say Nowhere. <i>Ubu roi</i> in the Czech and Polish Film Versions	63
Miroslava Papežová: Ladislav Rychman: transmediální cesta ke <i>Starcům na chmelu</i>	77
Martin Zelený – Michal Straka: Česká hudební amatérská a poloprofesionální audiovizuální tvorba na počátku 21. století	103

Recenze

Ondřej Belica: Kino jako problém: Invence a inovace v dějinách kinematografie (Benoît Turquety, <i>Inventing Cinema: Machines, Gestures and Media History</i>)	133
Sara Pinheiro: Revisiting the Canon of Sound Theory (Michel Chion, <i>Audio-Vision: Sound on Screen</i>)	141

CONTENTS

Articles

Julie Münter Lassen – Jannick Kirk Sørensen: Curation of a Personalized Video on Demand Service. A Longitudinal Study of the Danish Public Service Broadcaster DR.....	5
Petar Mitrić – Tamara Kolarić: A Popular Post-Yugoslav Cinema: Does it Exist and Why (Not)?	35
Petr Mareš: In Poland, That Is To Say Nowhere. <i>Ubu roi</i> in the Czech and Polish Film Versions.....	63
Miroslava Papežová: Ladislav Rychman: The Transmedia Way to <i>The Hop-Pickers</i>	77
Martin Zelený – Michal Straka: Czech Amateur and Semi-professional Music Audiovisual Production at the Beginning of the 21st Century	103

Reviews

Ondřej Belica: Cinema as a Problem: Inventions and Innovations in the History of Cinema (Benoît Turquety, <i>Inventing Cinema: Machines, Gestures and Media History</i>)	133
Sara Pinheiro: Revisiting the Canon of Sound Theory (Michel Chion, <i>Audio-Vision: Sound on Screen</i>)	141



Julie Münter Lassen (Aarhus University)

Jannick Kirk Sørensen (Aalborg University)

Curation of a Personalized Video on Demand Service

A Longitudinal Study of the Danish Public Service Broadcaster DR

Abstract

National public service broadcasters are in their programming portfolio very different from global streaming services. Public service is media with a mission, and with some very specific obligations, e.g. to promote national culture. However, departing from the channel-oriented broadcasting heritage public service media are now also becoming popular streaming services. With the Danish public service organization DR as our case, we analyze the tensions in the transition from channels over video on demand to personalized recommendations.

Keywords

Public service media, curation, TV-channels, video on demand, personalization, Danish media

— — —

1 Introduction

An analysis of the use of video on demand (VoD) services in Denmark from September 2019 shows — not surprisingly — that Netflix is the most popular service: 56% of the Danish population use Netflix.¹⁾ The second most popular VoD service in Denmark is, however, a service run by the oldest Danish public service broadcaster DR. Fifty per cent of the population watch content on DRTV. What is interesting about these numbers is that the two services are run under extremely different conditions: one is global, the other is national. One is commercial, the other is publicly financed. One aims at offering users what they want, the other has obligations to provide a diverse program offer and create coher-

1) Det danske Filminstitut, *Den Digitale Forbruger 2019: Køb, leje og streaming* (Copenhagen: Det Danske Filminstitut, 2019), accessed December 30, 2020, <https://www.dfi.dk/nyheder/den-digitale-forbruger-2019>.

ence amongst the Danish citizens. And not least: one is very successful in its use of algorithms, the other has just started the process of combining public service scheduling principles with algorithms. In this article we analyze how DR has approached the challenge from Netflix and other global VoD services in the light of public service obligations. By examining DR's video on Demand service DRTV over a period of one year we discuss how streaming strategies and personalized recommendations relate to high-level ideas of public service. We shed light on the practice of PSB online curation, seeing publishing strategies, interface design and algorithmic personalization as new tools for expressing the PSB identity. We base our analysis on quantitative measurements of online program exposure, on in-depth interviews with key PSM staff from DR, on analyses of interfaces, and on studies of policy documents and news articles. The article is structured as follows: First we introduce the notion of public service broadcasting and its core values to provide a backdrop for the analysis of DRTV. Second, we shed light on the transition of the television market from single TV channels over channel portfolios to VoD interfaces. We choose the Danish PSB "DR" as a paradigmatic case to inform a general understanding of the relations between linear scheduling strategies, non-personalized VoD publishing strategies and algorithmic (personalized) recommendation strategies understood as different methods for or way of performing content curation. Finally, we discuss the persistence of the channel concept in a VoD context. We find that flow channel brands to a high degree are present in the VoD interface serving as points of orientation for DRTV's users. The strong presence of particularly one channel brand — DR3 — can partly be explained through the channel's discontinuation as flow channel, partly through DR's desire to strengthen the VoD consumption for the channel's target group. The channel concept is thus well represented in the DRTV VoD despite curation such as thematic rows ("collections") that are not centered around a channel. The page content is only to a little degree personalized. The DRTV VoD is thus more a continuation of DR's flow channel curation strategies than a novel type of curation.

2 Background

Private and public service broadcasters share many of the problems related to the transition to Video on Demand (VoD) and personalization, but public service broadcasters have special obligations that make them particularly interesting as an object for study. One important distinguishing element of public service broadcasting (PSB) is that both the content production, the journalistic approach and the scheduling / publishing strategies not alone are defined by what is popular among users and audiences, but also by programming obligations defined in contracts with media regulators. These contracts etc. stress the promotion of specific content and / or types of content both in the production and in the broadcast scheduling. The exact obligations vary from country to country and among PSB organizations, but the central observation is that the content exposure is shaped and influenced by these obligations. The obligations have historically influenced the scheduling of programming on broadcast as well the portfolios and identities of TV channels. It could be assumed that these obligations also are expressed in the design and curation of online

PSM services such as Video on Demand services, but this question is under-researched. Also the question of how the obligations are reflected in the PSB / PSM use of algorithmic recommendations is under-researched. This article attempts to address these under-researched questions.

The above-mentioned obligations are rooted in the history of PSB having monopoly on radio and TV in North European countries, and in the close affiliation of broadcast organizations with the respective nation states. PSB was from the beginning conceived as a media political instrument to promote certain values, societal cohesion, and enlightenment. Central programming values from the early days of broadcasting are thus still central to the concepts of PSB and PSM. The first director general of the BBC, John Reith is often referred as the source²⁾ of the public service mission — to Inform, Educate, and Entertain — although the US-based inventor of broadcasting, David Sarnoff, already in 1922 expressed similar ideas.³⁾ The public service values are typically rooted in an understanding of societies as deliberative or participatory consensus-seeking democracies and based on the independence of the public service organizations.⁴⁾ As formulated by former director general at the Danish PSB DR, Christian Nissen: “Influencing the listener’s and viewer’s choices, and thus media consumption pattern is the very reason why public media were established and why their existence has been upheld even in times of abundant media supply.”⁵⁾ Public service media are thus value-driven. The core obligations have remained until today despite technical and media political developments.

Despite the existence of public service broadcasting (PSB) for nearly a hundred years, neither the notion of PSB nor its platform neutral successor “public service media” (PSM) is clear. Academia has dealt with the concept for several decades and the research field covers many aspects: While some scholars, e.g. Garnham, Scannell, Murdock, and Tracey⁶⁾ have defended the public service organizations’ importance to society, others such as Jakubowicz, Donders, Graham et al., and Doyle⁷⁾ have paid attention to how these media

-
- 2) John C. W. Reith, *Broadcast Over Britain* (London: Hodder and Stoughton, 1924).
 - 3) Asa Briggs, *The BBC — The First Fifty Years* (Oxford and New York: Oxford University Press, 1985).
 - 4) UNESCO, “Public Broadcasting Why? How?” (Paris: UNESCO, 2001), accessed May 18, 2021, <http://unesdoc.unesco.org/images/0012/001240/124058eo.pdf>.
 - 5) Christian S. Nissen, “No Public Service without Both Public and Service — Content Provision between the Scylla of Populism and the Charybdis of Elitism,” in *Making a Difference: Public Service Broadcasting in the European Media Landscape*, ed. Christian S. Nissen (Eastleigh: John Libbey Publishing, 2006), 69.
 - 6) Nicholas Garnham, “The Media and the Public Sphere,” in *Communicating Politics: Mass Communications and the Political Process*, eds. Peter Golding, Graham Murdock, and Philip Schlesinger (New York: Holmes & Meier, 1987), 37–55; Paddy Scannell, “Public Service Broadcasting and Modern Public Life,” *Media, Culture & Society* 11, no. 2 (1989), 135–166, <https://doi.org/10.1177/016344389011002002>; Graham Murdock, “Medier, Offentlighed og Marked: Kommunikation og Politisk Myndiggørelse i Kapitalistiske Demokratier,” *Mediekultur: Journal of Media and Communication Research* 6, no. 13 (June 1990), 21, <https://doi.org/10.7146/mediekultur.v6i13.875>; Michael Tracey, *The Decline and Fall of Public Service Broadcasting* (New York: Oxford University Press, 1998).
 - 7) Karol Jakubowicz, “Bringing Public Service to Account,” in *Broadcasting & Convergence: New Articulations of the Public Service Remit*, eds. Gregory Ferrell Lowe and Taisto Hujanen (Göteborg: Nordicom, Göteborg Universitet, 2003), 147–165; Karen Donders, “State Aid and Public Service Broadcasting,” in *Rethinking European Media and Communications Policy*, eds. Caroline Pauwels, Harri Kalimo, Karen Donders, and Ben Van Rompuy (Brussels: VUB Press, 2009), 187–216; Andrew Graham, Christian Koboldt, Sarah Hogg, Bill Robinson, David Currie, Martin Siner, Graham Mather, Julian Le Grand, Bill New, and Ian Corfield, *Public*

are regulated and politically controlled. Others again e.g. Ytreberg, Lowe, Enli, and Ihlebæk, Syvertsen, & Ytreberg⁸⁾ have studied the PSM from an institutionalized perspective, focusing — among other perspectives — on the scheduling of the range of programs and the relation to the audiences. Finally, within the last decades, a wide range of literature has paid attention to the transition from PSB to PSM, that is what happens to the notion and practices of the public institutions as the media become digital.⁹⁾

Certain aspects however remain important despite the transformations of the institutions from PSB to PSM and the scholarly discussions. One is the obligation to provide a diverse and versatile program offer, and that (political) communication must be impartial. Another core value is the emphasis on the national culture, language, and identity. Van den Bulck describes how PSB became an important part of nation building in the middle of the 20th century.¹⁰⁾ Today the national public service organizations often verbalize themselves or are verbalized by others as crucial counterpoises to global media, not least regarding children's content. The final important characteristic, we would like to highlight in this context, also originates from the very founding of broadcasting, namely the idea of universality.

When the radio and television stations were established, a crucial matter was to make sure that the services were available nationwide.¹¹⁾ This was achieved via a network of powerful relayed radio transmitters. However, as the distribution technology, competition and media market have changed, the interpretation of universalism has developed.¹²⁾ Universality is no longer only a matter of making sure the entire population can access the PSB content. Van den Bulck and Moe instead focus on universality as content: both in the sense of a universal appeal and as: “[...] the idea that PSM must cater to every specific taste, even outside the mainstream”.¹³⁾ This is not something new: It has traditionally been

Purposes in Broadcasting: Funding the BBC (Luton: University of Luton Press, 1999); Gillian Doyle, *Understanding Media Economics* (London and Thousand Oaks and New Delhi: Sage Publications Inc, 2013).

- 8) Espen Ytreberg, “Continuity in Environments: The Evolution of Basic Practices and Dilemmas in Nordic Television Scheduling,” *European Journal of Communication* 17, no. 3 (September 2002), 283–304, <https://doi.org/10.1177/0267323102017003687>; Gregory Ferrell Lowe, ed., *The Public in Public Service Media* (Göteborg: Nordicom, Göteborg Universitet, 2010); Gunn Sara Enli, “Defending Nordic Children against Disney: PBS Children's Channels in the Age of Globalization,” *Nordicom Review* 34, no. 1 (2013), 77–90; Karoline Andrea Ihlebæk, Trine Syvertsen, and Espen Ytreberg, “Keeping Them and Moving Them,” *Television & New Media* 15, no. 5 (2014), 470–486, <https://doi.org/10.1177/1527476413479676>.
- 9) Benedetta Brevini, “Under Siege by Commercial Interests? BBC and DR Online between the National and European Policy Frameworks,” *Interactions: Studies in Communication & Culture* 1, no. 2 (2009), 203–215, https://doi.org/10.1386/isc.1.2.203_1; Karen Arriaza Ibarra, Eva Nowak, and Raymond Kuhn, eds., *Public Service Media in Europe: A Comparative Approach* (Abingdon and New York: Routledge, 2015); Michal Glowacki, and Alicja Jaskiernia, *Public Service Media Renewal: Adaptation to Digital Network Challenges*. (Frankfurt a.M.: Peter Lang GmbH, Internationaler Verlag der Wissenschaften, 2018); Gregory Ferrell Lowe, Hilde Van den Bulck, and Karen Donders, *Public Service Media in the Networked Society: RIPE@2017* (Göteborg: Nordicom, Göteborg Universitet, 2018).
- 10) Hilde Van den Bulck, “Public Service Television and National Identity as a Project of Modernity: The Example of Flemish Television,” *Media, Culture & Society* 23, no. 1 (2001), 53–69, <https://doi.org/10.1177/016344301023001003>.
- 11) Trine Syvertsen, “The Many Uses of the ‘Public Service’ Concept,” *Nordicom Review* 20, no. 1 (1999), 6.
- 12) Jannick Kirk Sørensen, “Personalised Universalism in the Age of Algorithms,” in *Universalism in Public Service Media: RIPE@2019* (Göteborg: Nordicom, Göteborg Universitet, 2020), 191–205.
- 13) Hilde Van den Bulck, and Hallvard Moe, “Public Service Media, Universality and Personalisation through

an obligation that the PSB organizations cater to minorities. It is, however, interesting to see how universality now can be interpreted in two somehow contradictory ways: as a matter of addressing the entire population and as serving the niche audiences as well. This development points to the fact that the notion of public service is transmutable and resilient, which is a part of the explanation why these media institutions still hold a strong position 100 years after their foundation. The understanding of universality, the idea of a diverse and versatile program offer must now be put into practice under very different technological conditions than when the broadcasters were given their initial mission. Following this, it is also relevant to shortly address the development of the notion itself: From the middle of the 2000s it became widespread in academia to use the term “*public service media*” instead of “*public service broadcasting*”. The point of this transition was to emphasize the platform neutrality of the public service activities. In the next section we will elaborate on one aspect of this transition: the development of television from being programs distributed on a single channel to being content available in an online catalogue.

2.1 From Single TV Channels to Portfolios and VoD Interfaces

The concept of “channels” has a long and strong tradition, rooted in the physical properties of radio waves. Ellis¹⁴⁾ and Johnson¹⁵⁾ characterize the so-called broadcast era — roughly from the 1930s to the 1980s — by a scarcity of channels. A consequence of the limited number of channels was that the national governments in several western countries decided to distribute the few frequencies amongst broadcasters, military, and telecommunication.¹⁶⁾ As a consequence of the broadcast monopoly, universal geographical coverage of the radio waves was made a policy goal or an obligation. The single or very few available channels meant that in the broadcast era, the channel was “just” a means to distribute programs. However, with cable and satellite and new frequency bands, as well as the liberalization of the TV market in the 1980s and 1990s, the number of TV channels grew, and the role of the channel changed.

The programming policies of PSM have at all days attracted great attention. These policies not only represent the voice of the nation and of authorities, but also have to meet audience interests and expectations. Thus, Bruun¹⁷⁾ characterizes the schedule as a core genre of television. In the early days of broadcasting typically only a single national channel was offered to the audience. The single channel structure implied — and ensured — that every listener received the same message, and the selection and composition of the program schedule was an efficient way of collective agenda-setting. The single channel offered not only a continuity of shared programs, but also created a collective rhythm of the day

Algorithms: Mapping Strategies and Exploring Dilemmas,” *Media, Culture & Society* 40, no. 6 (September 2018), 878, <https://doi.org/10.1177/0163443717734407>.

14) John Ellis, *Seeing Things: Television in the Age of Uncertainty* (London and New York: I.B. Tauris, 2002).

15) Catherine Johnson, “The Authorial Function of the Television Channel: Augmentation and Identity,” in *A Companion to Media Authorship*, eds. Jonathan Gray, and Derek Johnson (Wiley Online Library, 2013), 275–295.

16) Tom Lewis, *Empire of Air: The Men Who Made Radio* (NY: Edward Burlingame Books, 1991).

17) Hanne Bruun, *Re-Scheduling Television in the Digital Era*. 1st ed. Routledge Focus on Television Studies (London and New York: Routledge, 2020), <https://doi.org/10.4324/9780429276309>.

and year, synchronizing the society.¹⁸ However, urged by listeners, the BBC and later other public service radios already after World War II launched more radio channels to accommodate for different tastes in music.¹⁹ The BBC Light Programme from 1945 is thus the first example of segmented programming. The introduction of a multi-channel system ended the broadcast's initial close connection between the technical universality obtained by the ubiquitous coverage of radio waves and universality in programming obtained by a single channel. The PSB institution was not any longer only speaking with one voice. In a metaphorical sense, broadcasting ceased to exist with the multi-channel system.²⁰

Johnson²¹ and Light²² describe how the increased competition between the broadcasters and the single channels made it necessary for the television companies to make their channels stand out with clear and distinguishable profiles, addressing a specific audience. According to Johnson the viewers kept to approximately 5–8 channels in spite of the amount of channels to choose between.²³ Thus it became “[...] increasingly important not only for broadcasters to stand out in an ever more crowded marketplace, but also to try to position themselves as one of the few regular channels for television viewing.”²⁴ A distinct profile became an important instrument in the struggle between the channels to be one of the selected few of the viewers' choice.

Also, PSM organizations launched new targeted channels in the '90s and '00s.²⁵ Often the portfolios consisted of a number of narrowly profiled channels along a popular main channel.²⁶ With the multi-channel portfolios the PSM programming policy shifted from catering for diversity in the programming of one single channel to addressing diversity via a portfolio of channels each with a specific focus. Thus, the schedulers on the public service television channels had the important and challenging task to strike the balance between two somewhat conflicting missions. On the one hand it was (and is!) in the broadcasters' interest to retain the viewers on the channel/within the channel portfolio, while on the other hand encouraging a consumption of a diverse range of programs that met all of the public service obligations.²⁷

18) Sylviane Agacinski, *Time Passing: Modernity and Nostalgia* (Columbia University Press, 2003); Paddy Scannell, “The Meaning of Broadcasting in the Digital Era,” in *Cultural Dilemmas in Public Service Broadcasting: RIPE@2005*, ed. Per Jauert (Göteborg: Nordicom, Göteborg Universitet, 2005), 129–142.

19) Paddy Scannell, “Public Service Broadcasting and Modern Public Life,” *Media, Culture & Society* 11, no. 2 (1989), 135–166, <https://doi.org/10.1177/016344389011002002>.

20) Julie Meise Münter Lassen, “DRs Tv-Virksomhed i Forandring: Programflade, Portefølje og Platforme” (Unpublished PhD dissertation, Copenhagen: Copenhagen University, 2018), accessed May 18, 2021 https://static-curis.ku.dk/portal/files/209265845/Ph.d._afhandling_2018_Lassen.pdf; Julie Münter Lassen, “Multi-channel Strategy, Universalism, and the Challenge of Audience Fragmentation,” in *Universalism in Public Service Media: RIPE@2019*, eds. Mercedes Medina, Philip Savage, and Gregory Ferrell Lowe (Gothenburg: Nordicom, Göteborg Universitet, 2020).

21) Johnson, “The Authorial Function of the Television Channel”.

22) Julie J. Light, “Television Channel Identity: The Role of Channels in the Delivery of Public Service Television in Britain, 1996–2002” (Unpublished PhD thesis, Glasgow: University of Glasgow, 2004).

23) Catherine Johnson, *Branding Television* (London: Routledge, 2012), 85.

24) Johnson, “The Authorial Function of the Television Channel,” 283.

25) Jeanette Steemers, “Public Service Broadcasting Is Not Dead Yet: Strategies in the 21st Century,” in *Broadcasting & Convergence: New Articulations of the Public Service Remit*, eds. Gregory Ferrell Lowe, and Taisto Hujanen (Kungälv: Nordicom, Göteborg Universitet, 2003), 123–137.

26) Lassen, “Multichannel Strategy”.

27) Ytreberg, “Continuity in Environments”.

2.2 “The Scylla of Populism and the Charybdis of Elitism”

In the few-channel-environment, before private TV broadcasting was allowed in North Europe, the different broadcast programming types (e.g. news, religious programs, music) were produced in specialized PSB departments each responsible for one or several slots in the broadcasting schedule. With the introduction of the “dual system” with private TV-channels, public service broadcasters were forced to re-think the scheduling strategies and dissolve the legendary “department-slot” scheduling principle.²⁸⁾ Furthermore, PSB organizations had to formulate in a more specific manner the public service element of their programming. If this was too little distinctive, the accusation of unfair license-financed competition was raised by private broadcasters. Conversely, if too many viewers abandoned the PSB channel, the very legitimacy of the institution and the license-fee would disappear. In the multi-channel TV era, according to Nissen,²⁹⁾ PSB organizations thus balanced between being too popular and too distinctive.³⁰⁾ Above-mentioned Nissen extrapolated this logic into a VoD future arguing that also PSM in the content provision would have to navigate between “the Scylla of populism and the Charybdis of elitism.”³¹⁾ As discussed by Sørensen³²⁾ the personalized exposure of PSB content could ease the navigation, but would at the same time challenge central PSB concepts such as “universalism” and “diversity”. In a fully personalized interface, every user would be presented to different PSM content, possibly lacking a shared curation.

2.3 Video on Demand services

The video on demand (VoD) platforms that emerged during the 2000s and 2010s challenged the classic channel portfolio concept as both public and private media organizations started to offer their content on new platforms. Furthermore, from around 2010 broadcasters faced additional competition as international streaming services like Netflix, Amazon Prime and HBO were introduced in countries outside the United States. This movement has undoubtedly accelerated the integration of VoD services in the PSM activities.

Television on-demand differs from linear television to a degree that even though the content might be more or less identical, distribution, arrangement, and reception are basically different between the two platforms. In three ways on-demand TV is different from its predecessor, broadcast TV: The catalogue structure, interactivity, and the fact that internet-distributed television “[...] does not require time-specific viewing” as Lotz puts it.³³⁾ Through a database or catalogue the viewer search and choose content themselves in-

28) Henrik Søndergaard, *DR i Tv-Konkurrencens Tidsalder* (København: Samfundslitteratur, 1994).

29) Nissen, “No public service.”

30) Ibid.

31) Ibid.

32) J. K. Sørensen, “PSB Goes Personal: The Failure of Personalised PSB Web Pages,” *MedieKultur* 29, no. 55 (2013), 43–71; J. K. Sørensen, “The Paradox of Personalisation: Public Service Broadcasters’ Approaches to Media Personalisation Technologies,” (Unpublished PhD dissertation, University of Southern Denmark, 2011).

33) Amanda D. Lotz, *Portals: A Treatise on Internet-Distributed Television* (Ann Arbor: Michigan Publishing, University of Michigan Library, 2017), 15, accessed May 18, 2021, <http://hdl.handle.net/2027/spo.mpub.9699689>.

stead of viewing a flow of programs structured by schedulers. The number of programs on a linear channel is limited by a timeframe: A linear channel can only broadcast 24 hours per day. This does not apply for an online database: Capacity is no longer a matter of broadcast hours. However, this entails other kinds of challenges. As Webster describes, the online catalogues tend to be most comprehensive, to a degree that the user lose track of things.³⁴⁾ Therefore, he argues, recommendation systems and personalization become necessary.

Recommendations and personalization also become important in the fierce competition about the users' attention among the tech and media companies. According to Tryon, "[...] subscription video-on-demand (SVoD) services, such as Netflix, have 'packaged' the television text through streaming archives that encourage users to watch episodes consecutively, especially through sustained periods of watching successive episodes, a practice that has popularly become known as 'binge watching'."³⁵⁾ While bingeing traditionally is a word used to describe a kind of excessive or unrestrained behavior, according to Tryon, "Netflix, through its practice of releasing an entire season's worth of episodes simultaneously, seeks to emulate this experience of liveness, in part by promoting the idea that viewers will be left out if they don't watch new seasons as soon as they are available. Netflix in particular works to promote the idea that streaming series simultaneously could revitalize this shared sense of collectivity through its validation of the instant mode."³⁶⁾

In the competition with the binge-strategy of Netflix and similar players, the PSM face a difficult challenge: on the one hand they wish — and need to appear attractive to the users. Otherwise, they lose their importance to the society. On the other hand, they must stand out as an alternative to the commercial services, adhering to their original task of offering a diverse and versatile program offer, and supporting the national language, culture, and identity.

3 Research question

This article examines, through a case study of the Danish PSM "DR", public service media organizations' dilemma between optimizing their VoD services to match the streaming competition and at the same time maintaining strong channel portfolios and identities. The questions are: 1) What is the relation between channels, VoD interface and content? 2) To which extent are channel brands directly or indirectly present in the VoD interface? By studying the curation strategies for VoD interfaces, this article sheds light on public service broadcasters' transformation to public service media organization.

34) James G. Webster, *Marketplace of Attention — How Audiences Take Shape in a Digital Age* (The MIT Press, 2016), 70–73.

35) Chuck Tryon, "TV Got Better: Netflix's Original Programming Strategies and the on-Demand Television Transition," *Media Industries Journal* 2, no. 2 (2015), 106.

36) *Ibid.*, 107.

3.1 Approach

We approach the analysis of the DRTV VoD and DR's flow TV with the concept of "curation". Hereby we signify the (human) selection that makes TV content (programs) visible for viewers and users in an interface. Since 2017 DR has used the term "curation" to describe the editorial arrangement of the DRTV landing page.³⁷⁾ Before this, several scholars have connected the notion of curation with the television companies' streaming services and how these are structured.³⁸⁾ The notion of curation originates from the field of art history. Thus, Graham and Cook define the task of the curator as "caring for objects" and add that the curator is basically: "[...] acting as a kind of interface between artist, institution, and audience [...]".³⁹⁾ The reason why it is an advantage for a public service media institution such as DR to verbalize its online activities as a matter of curation is that curation is platform-neutral. By describing its role as the one of a curator, DR is emphasizing its experience and expertise in selecting and presenting programs independent of the platform. In the VoD service the curation of the programs is expressed e.g. by the placement of content at the page; top or bottom — within or outside the visible part of the browser window; by labels, headlines, categories, "collections" and other text descriptions of the content; and visual emphasis of it via background color etc. We borrow our approach to the analysis of VoD interfaces from Kelly (forthcoming)⁴⁰⁾ emphasizing the designed and scripted nature of the interface.⁴¹⁾

4 Method

As case study, the Danish PSM "DR" has been chosen as a paradigmatic case⁴²⁾ based on DR's strong position in the relatively small Danish media market characterized both by globalization and by the prominence of national culture and language programming policy. Even though Denmark is a small country — measured on both population and language wise — DR is an important player internationally. First, DR is famous for its drama

37) DR, *Redegørelse vedr. befolkningens brug af on demand samt erfaringerne med DRs tilrådgivningsstillelse af tv-programmer on demand* (June 2017). Copenhagen, accessed December 16, 2020, https://www.dr.dk/static/documents/2017/06/14/redegoerelse_om_dr_tv_aa65a3b7.pdf; Lassen, "Multichannel Strategy," 146.

38) Johnson, "The Authorial Function of the Television Channel"; Inge Ejbye Sørensen, "Channels as Content Curators: Multiplatform Strategies for Documentary Film and Factual Content in British Public Service Broadcasting," *European Journal of Communication* 29, no. 1 (2014), 34–49; Gillian Doyle, "Resistance of Channels: Television Distribution in the Multiplatform Era," *Telematics and Informatics* 33, no. 2 (2016), 693–702.

39) Beryl Graham, Sarah Cook, and Steve Dietz, *Rethinking Curating Art after New Media* (Cambridge, Mass and London, England: The MIT Press, 2010), 10.

40) J. P. Kelly, "'Recommended for you': A Distant Reading of BBC iPlayer," *Critical Studies in Television: The International Journal of Television Studies*, forthcoming.

41) Daniel Chamberlain, "Scripted Spaces: Television Interfaces and the Non-Places of Asynchronous Entertainment," in *Television as Digital Media*, eds. James Bennett, and Niki Strange (Durham: Duke University Press, 2011), 230–254.

42) Bent Flyvbjerg, "Five Misunderstandings About Case-Study Research," *Qualitative Inquiry* 12, no. 2 (April 2006), 219–245, <https://doi.org/10.1177/1077800405284363>.

series, which have won several international prizes and have been sold in several countries all over the world. Second, and more relevant in this context, DR is a part of a very strong tradition of PSM in the Nordic countries.⁴³⁾ The Nordic PSM organizations are characterized by a (historic) noticeable level of support from the public as well as politicians.⁴⁴⁾ They have for years attracted attention from other parts of the world.

The research questions are addressed both via quantitative and qualitative data related to the case study. Via a longitudinal registration over 337 days of program content presented at the web front page of DRTV's VoD service⁴⁵⁾ publishing trends can be characterized quantitatively. The website has been accessed and documented on a daily basis from March 1, 2019 to March 1, 2020, however with a few days missing due to technical problems. The VoD service is also available on other platforms such as smart phones, tablets and smart TV but we limit our analysis to the web browser interface of DRTV. The headlines and program titles of the site, as well as the position of the content at the page, has been stored in a database to facilitate the analysis. Qualitatively the article is informed by in-depth interviews with Head of Scheduling at DRTV Henrik Birck, with Head of the DR personalization project Jakob Faarvang, with then Head of DR Media Gitte Rabøl, with digital editor of DRTV Christian Boye-Roed, and with staff directly involved with the personalization of DRTV: Product Owner/DataOps Ulrik Dornonville de la Cour; Specialist in Optimisation and Personalisation Søren Gjelstrup Jessen and UX designer Mads Nilsson.

5 Case study: DR

Founded in 1925 as *Statsradiofonien* (the State Broadcaster), “Danish Broadcasting Corporation”) — short DR — was, until mid 1980s, the only national radio and TV station in Denmark, a country of approximately five million Danish-speaking inhabitants. The monopoly lasted until 1983 where local community radio was initiated as a democratization project. In 1988 a second TV-channel, TV 2, was launched as a result of a political desire to “break” DR's monopoly on TV.⁴⁶⁾ Facing the competition, the launch of TV 2 caused fundamental changes in DR both to the commissioning, production and scheduling of TV programs.⁴⁷⁾ Despite the many new competitors that also entered the market the following years, DR's TV channels have however obtained a weekly reach of 71,6% and a share of 35,5% in total in 2019.⁴⁸⁾

43) Trine Syvertsen, *The Media Welfare State: Nordic Media in the Digital Era* (Ann Arbor [Michigan]: The University of Michigan Press, 2014); Daniel Hallin, and Paolo Mancini, *Comparing Media Systems: Three Models of Media and Politics* (Cambridge: Cambridge University Press, 2004).

44) Cf. Benedetta Brevini, *Public Service Broadcasting Online: A Comparative European Policy Study of PSB 2.0* (London: Palgrave Macmillan, 2013); Christian S. Nissen, “Introduction: What's so Special about Nordic Public Service Media?,” in *Public Service Media from a Nordic Horizon: Politics, Markets, Programming and Users*, ed. Ulla Carlsson (Göteborg: Nordicom, Göteborg Universitet, 2013), 9–16.

45) DR, accessed November 12, 2020, <https://www.dr.dk/drtv/>.

46) Politiken, “Radikalt nej til TV-plan,” *Politiken*, January 27, 1983, 10.

47) Søndergaard, *DR i Tv-Konkurrencens Tidsalder*.

48) DR, *DR's public service-redegørelse 2019* (May 2020), accessed December 16, 2020, https://www.dr.dk/static/documents/2020/05/01/drs_public_service-redegoerelse_2019_59d1e890.pdf; DR, *MEDIEUDVIKLINGEN*

5.1 DR's Channel Portfolio

Until the launch of DR's second TV channel DR2 in 1996, one single DR TV channel had to cover all genres, e.g. news, children's programs, fiction and current affairs. With the launch of DR2, a distinct division of labor was introduced inspired by the BBC's model. DR1 was given the role of "our channel" with the popular, mainstream programs for the entire population, while DR2 got the identity of "my channel" with programs for the narrow target groups: youth programs, science programs and programs about fine art. Thus, the overall public service task was taken care of across the portfolio, not on the single channel. Also, with the following channels (DRK and DR Ramasjang launched in 2008, DR Ultra and DR3 launched in 2013), this strategy has been maintained even though the channel profiles have been changed and the number of channels reduced.

The different channel profiles of the portfolio provide an insight into the challenges DR has experienced over the years, not least the matter of competition. When the composition of the television channel portfolio was revised in 2014, it was decided to dedicate three of the six channels to the younger audience groups: one channel (DR Ramasjang) for the young children, one channel (DR Ultra) for the older children, and one channel (DR3) for the young adults aged 15–39. The reason for this decision was the increased competition with new platforms and services such as YouTube, Facebook and Netflix. In 2020 the six channels were reduced to three as a combined wish from DR and a political decision. DR Ultra, DRK and DR3 ceased to exist as flow channels by the end of 2019. Instead, they are, in different ways, continued as online universes.⁴⁹⁾

5.2 DRTV's Video on Demand

DR's VoD service has developed considerably over the last 15 years. This reflects shifting approaches to the channel branding of VoD content. Throughout the history of DR's VoD, the hierarchy of web navigation has changed, reflecting the struggle between channels and content in search of an organizing principle for the VoD service. The first version, launched in October 2005, offered 31 videos: ten news programs, four documentaries, six entertainment programs, five consumer programs, two under the label 'Science', and four targeted children and teenagers.⁵⁰⁾ In 2010 the video on-demand service was relaunched, presenting a larger variety and number of programs. The new interface featured teaser texts introducing to the program content, listing of other programs in the same series, and tonight's broadcast schedule for the specific channel. The number of different available programs grows, e.g. in June 25, 2012 one can find about 470 different titles.⁵¹⁾ In December 2020, we

2019, accessed December 16, 2020, https://www.dr.dk/static/documents/2020/01/22/medieudviklingen2019_0c11d1cb.pdf.

49) DR has announced that a new online universe called Minisjang will be launched in April 2021. The target group is children aged 0–3, and the ambition is to take up competition with YouTube. Research has shown that the youngest Danish children (and their parents) have a substantial media usage, which is currently not met by DR.

50) DR, "nettv", accessed August 3, 2019 through the Internet Archive Wayback Machine, <https://web.archive.org/web/20051026003719/http://www.dr.dk:80/dr.dkTV/html/nettv.asp>

51) DR, "Nu: Alle programserier," accessed August 3, 2019 through the Internet Archive Wayback Machine, <https://web.archive.org/web/20120625012356/http://www.dr.dk/nu/programseries>. August 8, 2012 is the last capture of <http://www.dr.dk/nu/player/> by the Internet Archive Wayback Machine.

can find more than 1400 videos — individual programs as well as episodes — in the alphabetical listing of DR's VoD.⁵²⁾ More than 14.000 hours of TV has been available at DRTV during 2019, according to DR's public service account.⁵³⁾

Until 2012, the on-demand videos were subsumed the channel structure, using the broadcast channels as organizing principle for the VoD content. An archived dr.dk web page from 2010 shows broadcast channels as the primary categorizing principle, alphabetical lists as subcategories. The navigational *bread crumb* text for the video “Drømmehaver” [Dream gardens] illustrates the channel hierarchy supplemented by an alphabetical listing: “Du er her [you are here]: dr.dk > DR2 > D > Droemmehaver.”⁵⁴⁾ The reference to the linear channel is in the 2012 interface removed, but the broadcast date and time is still shown along the video.

During its 15 years of existence DR's VoD service is increasingly being more and more curated. In 2015 the interface of the streaming service was substantially developed, not least in the numbers of programs being presented on the front page. Also, DR's role as a curator is more visible in 2015 than in 2012, as named categories signal to the user that the exposed programs have been chosen for a specific reason. The curation is also expressed in the page layout. From 2012 to November 2019 video content was promoted on the front page dr.dk/tv via five large pictures. The layout of the VoD page⁵⁵⁾ distinguishes between four different sizes of pictures / thumbnails of the video, clearly indicating the editorial decisions.⁵⁶⁾ The newest, the most seen, the pre-views and the “last chance” videos are promoted in separate sections along lists of genres and channels. In November 2019 this type of visual emphasis of five specially promoted programs ceased when the current VoD interface was launched under a new URL (dr.dk/drtv). In the new layout, all content is presented in horizontal rows, some high-lighted with background color as discussed above.

5.3 The Carousel and the Rows

The current interface layout of the VoD service has similarities with other VoD interfaces featuring large revolving pictures at the top of the screen, followed by a number of rows with medium-sized or smaller pictures. Each picture is a link to a TV-program, either an episode, a single program, or a series. A logo in the corner of each picture signals the channel brand of the video. The “News and Debate” row is emphasized with a dark gray-blue color at the otherwise white background of the DRTV web page.

Below the carousel we see 17 to 25 rows with pictures, for the entire sampling period we calculate an average of 21,5 rows. Each row represents what DR terms a “collection”, a collection of program titles which in most cases are manually or semi-manually curated,

52) DR, “A-Å,” accessed December 12, 2020, <https://www.dr.dk/drtv/a-aa> accessed 2020-12-12; included is all video content available from a Danish IP address.

53) DR, DR's public service-redegørelse 2019 (Tech. Rep.), 6, accessed December 16, 2020, https://www.dr.dk/static/documents/2020/05/01/drs_public_service-redegoerelse_2019_59d1e890.pdf.

54) DR, “Drømmehaver,” accessed August 3, 2019 through the Internet Archive Wayback Machine, <https://web.archive.org/web/20100416013345/http://www.dr.dk/DR2/D/Droemmehaver/>.

55) DR, accessed September 28, 2019, <https://www.dr.dk/tv>.

56) DR, “SE TV,” accessed August 3, 2019 through the Internet Archive Wayback Machine, <https://web.archive.org/web/20120914232554/http://www.dr.dk/tv>.

Row Labels / Row Number	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	Grand Total
NYT FRA DR3		20	33	25	18	5	34	22	8	10	9	7														191
DANSK DRAMA I VERDENSKLASSE		19	3	21	34	23	5						2	36	28	14			3	3						191
ALTID GODT SELSKAB				3	11	27	37	7	18	5	4	4	4	13	12	26	19	5								191
DE NYESTE DANSKE DOKUMENTARER													1	27	22	11	21	33	8	11	10	11		2		157
DE STØRSTE PROGRAMMER LIGE NU		12	29	31	1	14	28	27	5	2																149
UGENS FIKTIONSSERIER - NYT HVER FREDAG		16	5	25	13	6	4	4	15	31	15	5														139
Kom med bag facaden													1	17	3	8	4	14	29	23	5					104
Skæbner fra en vild verden - på under 10 minutter													1	12	16	4	2	1	19	6	17	12	12		2	104
De bedste fiktionsserier fra DR3					1	5	4	1	5	25	16	8		1	17	3	8		8		2					104
Mest sette på DRTV	73		10	2	2	2	3	10	2																	104
Det bedste fra DR2 Temalørdag										1	15	3	3	7	4	14	29	23	5							104
Danske kulturpersonligheder																									2	104
Dokumentar på DRTV - ugens udvalgte		1	5	1		1	17		4	9	31	27	5	3				2	1	19	18	34	16	12		104
Danske film					1	18	12	31	20	11	8	2														103
Store udenlandske dramaserier													4	6	28	36	8	8		8					2	100
HUDLØST ÆRLIGE DOKUMENTARER														4	9	51	17		2	3	1					87
DANSKE TALENTFILM																		4	9	51	17		2	3	1	87
DE BEDSTE SERIER FRA DR3			2	8	25	12	19	18	3																	87
SKÆBNER FRA EN VILD VERDEN - PÅ UNDER 10 MINUTTER										1	10	23	14	1		29	9									87
ANMELDERROSTE DOKUMENTARFILM															4	9	51	17		2	3	1				87
KRIMISAGER FRA VIRKELIGHEDEN																4	9	51	17		2	3	1			87
DOKUMENTAR PÅ DRTV - UGENS UDVALGTE		2	19	33	33																					87
NYHEDER OG MAGASINER		6												1	34	28	11		1	1						82
SIDSTE CHANCE																		1	8	48	17		2	1	1	78
KRIMI- OG SPÆNDINGSSERIER										2	36	29	10													77
STÆRKE NORDISKE DRAMASERIER									1	11	49	11														72
KLAR TIL KLIMAKAMP			5		4	3	7	12	27	10	3															71
MEST SETE					5	19	33	3																		60
De stærkeste DR3-dokumentar																		4	3	21	23	6				57
Kom i julestemning			3	15	4	4		1	14		1	1														43
BAG NYHEDEN - KORT FORTALT		29								1	5	6														41
MED ANDRES ORD - TÆT PÅ DANMARKS STØRSTE FORTÆLLINGER					7	14	1		7	11																40
Nyt fra DR2+			30	6	1																					37
Personlige fortællinger du kan mærke																1	1	15	3	8		6		2		36
DANSKE DOKUMENTARER													1	9	11	7			3	3						34
Nyt år - et bedre mig?			1	5	12	11	2																			31
AKTUELLE PROGRAMMER		21	3	6																						30

Figure 1: The hierarchy of DRTV's collections: The number of days collections have been shown at different row numbers, with total number of exposure days in the Grand Total column. Row number 2 is positioned at the top of the page, directly under the revolving "carousel". Plot for collections present 30 days or more in the data set. Time-span: 2019-08-13 to 2020-03-01 (191 days)

see the later section on personalization. We observe a high degree of stability in the exposure of a subset of the row headings — the titles of the "collections": 15 row headings are present more than 50 percent of the days, five row headings are present every of the 191 days in the data set.⁵⁷⁾ Other seven row titles are present more than 40 per cent of the days.⁵⁸⁾ In figure 1 we observe a certain stability in page position of collections that demonstrates a hierarchy of DRTV's collections.

Some collections are centered on a theme, e.g. "Klar til Klimakamp" ("Ready to fight for the climate") while others refer to a linear TV channel, or a genre. Seven of the collections contain documentary, current affairs or news programs, while five collections contain drama or crime content. Two collections contain "feel good" videos, e.g. on lifestyle or infotainment. Three collections are promoting specifically Danish content, e.g. "New Danish Documentaries" or "Danish World-class Drama", while one collection promotes

57) "Dansk drama i verdensklasse", "De bedste fiktionsserier fra DR3", "Dokumentar på DRTV — ugens udvalgte", "Nyt fra DR3", "Skæbner fra en vild verden — på under 10 minutter". Row headings are unfortunately not documented in the dataset before August 13, 2019 due to a technical error.

58) Row titles as on screen: "ANMELDERROSTE DOKUMENTARFILM", "DANSKE", "HUDLØST ÆRLIGE DOKUMENTARER", "KRIMISAGER FRA VIRKELIGHEDEN", "NYHEDER OG MAGASINER", "SIDSTE CHANCE", "KRIMI- OG SPÆNDINGSSERIER". Over time DRTV uses both majuscules and minuscules for row titles.

“Strong Nordic Drama”. Finally, some collections are more functional showing “Most Popular” or “Last chance” (for viewing), or “live now”. Continuously new collections are added, while other are removed as VoD page editors react on planned and unforeseen events, e.g. elections or theme-related campaigns run across the whole media organization. The only channel that is explicitly mentioned in the VoD collections is DR3, the youth-universe, via collections named “News from DR3” and “The best series from DR3”. DR3 is present throughout the entire sampling period. Out of 65 different row headings over the sampling period, the word “DR3” is present in six of these with an aggregated exposure of in total 473 days. Scrolling down the page we see some rows are highlighted with a background color. The row “Nyt fra DR3” (News from DR3) is from January 22, 2020, highlighted consistently with a pink color, reflecting the channel’s new life as an online-only option. While DR3 is explicitly mentioned in four of the collections shown in figure 1 (“News from DR3”, “The best fictional series from DR3”, “The best series from DR3” and “The strongest DR3 documentaries”) and indirectly referred to through the title “Totally honest documentaries” (Hudløst ærlige dokumentarer) — a catch line for the DR3 brand, DR2 is referred to twice: “DR2 Theme Saturday” and “News from DR2+”, the latter highlighted in the interface with a brown-yellow color. The main channel DR1 is not mentioned in any of the collection titles, but if we take a closer look at the collection “The biggest programs” 52 per cent are DR1 programs. Both the “News from DR2+” collection and the “News from DR3” collection are — with small deviations — located at the same place in the interface in the sampling period, see Figure 2.

Bruun uses the notion of the broadcast scheduling strategy of “tent-poling” to describe the advantages of a VoD landing page.⁵⁹⁾ “Tent-poling” is the scheduling principle where two strong programs are placed around a weaker (a less popular or a new) program with

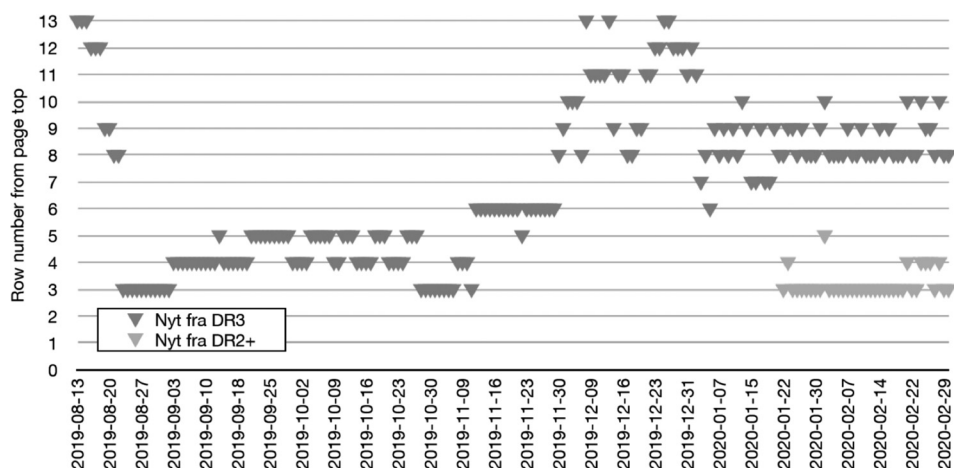


Figure 2: The positions of the “Nyt fra DR3” and “Nyt fra DR2” rows at the DRTV front page over 191 days (2019-08-13 to 2020-03-01)

59) Bruun, *Re-Scheduling Television in the Digital Era*, 95.

the ambition of lifting the viewing figures of the weak one.⁶⁰⁾ Following Lotz,⁶¹⁾ Bruun points out that on the VoD landing page only the “tent-pole programs” are necessary, not the weaker programs that are used to fill out the schedule of the linear broadcast channel.⁶²⁾ This is clearly reflected in our findings: It is DR’s own productions, the expensive programs, and/or the “big” programs that also is/would have been broadcast during prime time that is exposed on the VoD landing page, and especially in the top collections.

5.4 Visibility of Programs

The empirical observations indicates that a VoD interface is not a simple database of content that can be accessed by users. Johnson describes how a hierarchy is created when the content of an online streaming service is arranged on a vertical axis.⁶³⁾ The programs that are visual when the user enters the service will, naturally, get more attention than the programs placed further down. The same goes for the horizontal axes; the further to the right, the less attention. In case of DRTV, four to six programs — depending on the size of the still photo that represents the program — are visible to the user without horizontal scrolling (with a browser width of approximately 1300 pixels). Of the in total 112592 program items shown during the sampling period (4589 unique program titles), 3073 items were shown in the carousel at the top of the page (1149 unique titles). Below the top carousel 109519 items were shown throughout the sampling period, representing 4311 unique program titles. Of these 27952 items (1934 unique) are placed at visible part of the rows (assuming six visible items) whereas 81567 items are only visible when the user scrolls horizontally. Only one third of all program items are visible without horizontal scrolling. However, if we look at unique program titles over the whole sampling period, we see that four out of five program titles have been shown in the visible part of the page at some point of time.⁶⁴⁾ See Table 1 for an overview.

	All Program items	Unique Program titles
Total no. of items in the data set	112592	4589
Items shown in carousel	3073	1149
Items shown in rows below the carousel	109519	4311
Items below the carousel, visible without horizional scrolling	27952	1934
Items below the carousel, <i>not</i> visible without horizional scrolling	81567	2377

Table 1: Distribution of Programs at the DRTV page, March 2019–March 2020 (337 days sampled)

60) Susan Tyler Eastman, and Douglas A. Ferguson, *Broadcasting / Cable Programming Strategies*. 5th ed. (Belmont CA: Wadsworth, 1997). See also Susan Tyler Eastman, and Douglas A. Ferguson, *Media programming: Strategies and practices* (Boston: Wadsworth, 2012).

61) Amanda D. Lotz, *The Television Will Be Revolutionized* (New York and London: New York University Press, 2014).

62) Bruun, *Re-Scheduling Television in the Digital Era*.

63) Catherine Johnson, “Beyond catch-up: Vod interfaces, itv hub and the repositioning of television online,” *Critical Studies in Television* 12, no. 2 (2017), 121–138.

64) Personalized or random composition of the sequence of items in the row could result in another number of “invisible” items.

5.5 Channel-presence in the VoD

The representation of channels in the VoD — expressed via the labelling of the VoD content with channel logos — has also changed over the years. In 2010 no channel logos were attached to the presented programs on the front page of DRTV. In 2015 some of the programs had the logo from the linear channel on which they were originally broadcast, while others did not. In 2020 channel logos were used as “headlines” for some of the rows and programs presented in the carousel were consistently marked with channel brand logos, as described above. The rest of the thumbnail pictures contains no channel logos. According to one of the editors of DRTV this praxis reflects an ongoing discussion in DR concerning the role of the channels in the online universe: While some want to make DRTV an independent VoD platform with little or no connection to the linear broadcast channels, others have argued that having a channel logo in the online universe is an important indication of the programs’ “flavor”, style and expression, that can help the viewer to decide what program to watch. Besides the presence of channels at the DRTV front page, each channel — also the online-only brands such as DR3 and the children’s DR Ultra — have own pages with content recommendations and alphabetical program overview at the site, e.g.: <https://www.dr.dk/drtv/dr1>. Channels are present in the DRTV front page also in a more indirect way. When browsing the interface viewers of the linear channels may recognize program brands from the flow schedule at the VoD page. To examine this possible synergy between linear TV and VoD we have calculated the percentage of program titles shown in the VoD also appearing in one or more flow channel schedules.

In Figure 3 we see the development for channels over one year, for the whole page: DR1 has a slightly increasing share, while DR3 and particularly DR2 has a declining share.

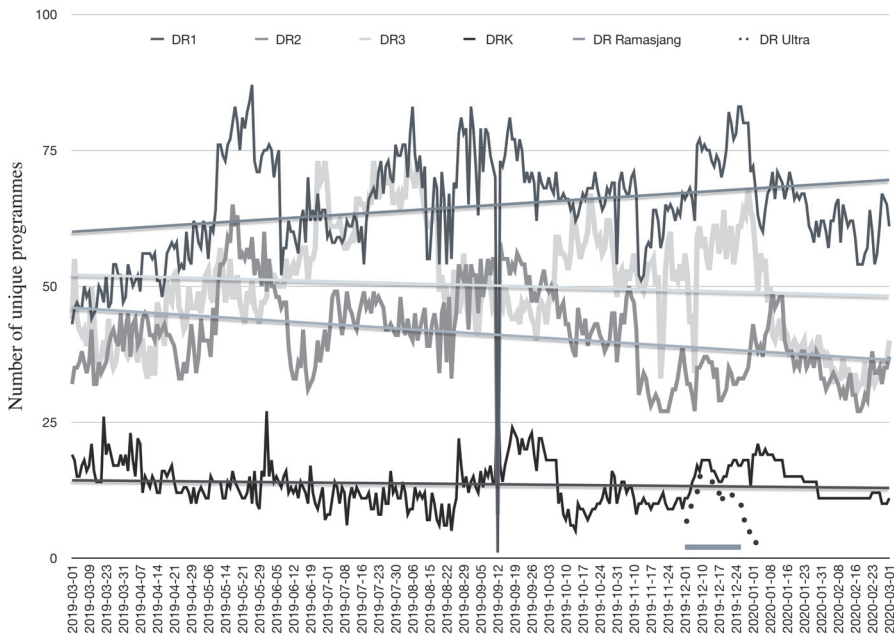


Figure 3: DR flow channel programs present at the DRTV front page, March 2019 — March 2020 (337 days sampled) with trendlines

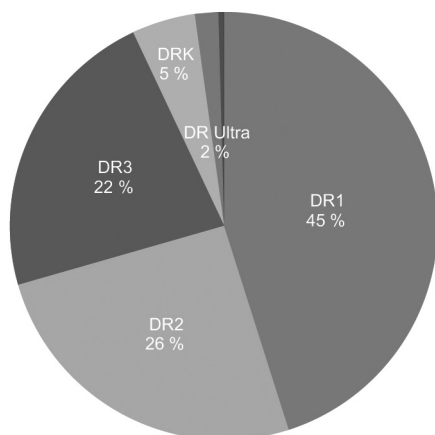


Figure 4: Distribution among channels in percent for DR flow channel programs present at the DRTV front page, March 2019–March 2020 (337 days sampled), page top — first three rows

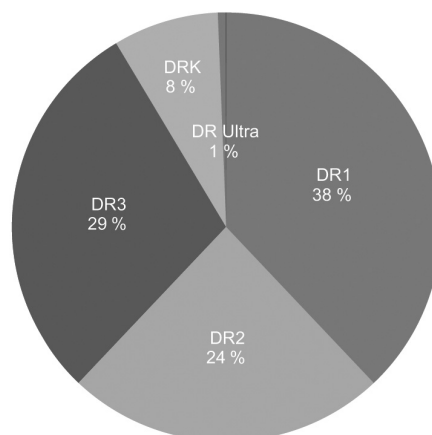


Figure 5: Distribution among channels in percent for DR flow channel programs present at the DRTV front page, March 2019–March 2020 (337 days sampled), whole page

DR Ramasjang and DR Ultra are only sporadically present in the VoD. DRK is throughout the sampling period present, but at a low level. This reflects the fact that the linear channel DRK ceased to exist in January 2020. In Figure 4 we see the distribution among the channels for program titles in the upper three rows (carousel and two rows below). DR1 leads while the small children's channel DR Ramasjang is barely visible. However, DR Ramasjang and DR Ultra have their own entrances subsumed the front page of DRTV. In Figure 5 we see the similar calculation for all program titles.

When we analyze the videos being marketed in the most prominent way — via the slide show (carousel) — we see a clear dominance of videos from three of DR's six channel brands. Over a period of 337 days from March 2019 to March 2020 we have registered the content in the slide show and on the page. We find that the mainstream channel DR1 dominates in exposure, both in the whole page and in the top three rows. The DR1 channel is present in the carousel 321 of the 337 days. With some margin the linear channel DR2 and the online-only brand DR3 follows, but when we look at the entire page DR3 is the most exposed channel brand of the two. Programs from the DRK channel, specialized on culture, are only shown 80 of the 337 days, whereas DR3 programming is present in the carousel 277 of the 337 days, and DR2 270 days.⁶⁵⁾ Videos from the children's channels are very close to absent. In the linear world DR1 continues to be the main channel, aimed at the entire population. The programs deemed most important by DR are scheduled at the main channel, and DR1 is prioritized also financially. Our data shows that the prioritization of content at the front page of DR's VoD service follows the prioritization of the broadcast channels, except for a greater emphasis on the youth-segmented channel brand DR3. This exemplifies a paradox: a once linear brand is used to promote content in a VoD interface. According to Henrik Birch, head of publishing in DR, DRTV is for all age and

65) In some cases, videos belong to more than one channel.

target groups. But at the same time, he admits that DR has a special focus on appealing to the younger audiences, those who are leaving the linear television medium and use streaming services instead.⁶⁶⁾ When we thus see a strong emphasis of the DR3 channel in the VoD interface it is also important to note that the linear channel has been closed. This has — not surprisingly — meant a decline in DR3's viewing figures,⁶⁷⁾ and the channel brand “needs” a prominent position in the VoD to (continue to) be visual in DR's online offer.

Drawing on Johnson's⁶⁸⁾ terminology, DRTV is what we could term “TV native”, that is a VoD service that originates from a broadcaster. This provides the service with a strong brand, but also entails some challenges regarding the transition from linear to VoD: A very simple, but still important issue to decide is to what extent the broadcast channels should continue their existence online? As stated above: For the linear TV service the channels are important identity markers. The channels guide the viewers in their choice, and the channel logo plays a key role in linking each program to a specific channel and thus gives it a certain identity: Is this a program intended for the young viewers, is it high-brow, or is it mainstream? In an online VoD service the channels cease to exist, and the channel logos become redundant. However, if we look at the way DR uses the channel logos in the VoD service we find that practices have changed over time — and that the current use expresses an uncertainty.

6 Personalization

Behind the DRTV's interface an advanced publishing software system since November 2019 enables both personalization and algorithmic composition of collections. One of the authors of this article has via in-depth interviews over four years followed and analyzed the process of selecting and implementing the new system.⁶⁹⁾ After about five months where the algorithm was trained to learn from users' behaviors, the system for personalized recommendation of DRTV content was launched April 2020.⁷⁰⁾ One of the objectives of the personalization project was, according to the former project leader Jacob Faarvang, to address the shortcomings in user-friendliness. A survey commissioned by DR had shown that DR's VoD was perceived as less user-friendly by users compared to other VoDs in the Danish market, e.g. Netflix and the Danish PSM competitor “TV2 Play”, lacking

66) Lassen, “DRs tv-virksomhed i forandring,” 162.

67) Louise Reseke, and Thomas Nygaard Madsen, “DR Ultra Og DR3 Taber de Unge i Stor Stil Efter Lukning Af Tv-Kanaler,” *MediaWatch*, August 2020, accessed May 18, 2021, <https://mediawatch.dk/Medienyt/TV/article12336353.ece>.

68) Catherine Johnson, *Online TV* (London: Routledge, 2019).

69) Jannick Kirk Sørensen, “The Datafication of Public Service Media Dreams, Dilemmas and Practical Problems: A Case Study of the Implementation of Personalized Recommendations at the Danish Public Service Media ‘DR,’” *MedieKultur: Journal of media and communication research* 36, no. 69 (2020), 90–115, <https://doi.org/10.7146/mediekultur.v36i69.121180>.

70) Miriam Hindsgaul, “DRTV Klar Med Personlige Anbefalinger Til Brugerne,” DR Press release, February 2020, accessed May 18, 2021, <https://www.dr.dk/om-dr/nyheder/drtv-klar-med-personlige-anbefalinger-til-brugerne>.

functionalities such as recommendations, storage of personal favorites and “remember me”.⁷¹⁾ The new DRTV is not DR’s first attempt to personalize the content. Sørensen⁷²⁾ describes how DR 2006–2011 developed and launched a customizable interface that allowed users to compose their own news page, inspired by the then popular RSS customization service Netvibe.⁷³⁾ Despite many technical endeavors to develop the customizable page, the users showed very little interest. The concept of customer sovereignty remained however of importance to DR. Head of dr.dk Nicolai Porsbo stated in 2010 in a press release that the intention with the VoD service *DR NU* is to signal that users themselves decide what and when to watch.⁷⁴⁾

Although the new VoD publishing system — provided by one of the commercial TV industry’s major software providers, Think Analytics — enables very sophisticated publishing strategies such as micro-segments based on user behavior, dynamic creation of collections, personalization, and advanced conditional business rules, DRTV’s current use of the system is limited to a few rows / collections. This contrasts the original visions where the system was seen as a tool for innovating DR’s publishing strategies (Sørensen, 2020a). The limited personalization is partly caused by problems with DR’s metadata which not in all cases is suitable for personalized recommendations as it is based on high-level content categories used for public service audit reporting and budgeting as e.g. in DR’s public service account.⁷⁵⁾ The personalization is partly also curbed by technical performance problems, and by the obligatory GDPR-motivated cookie consent dialogue box. About 40 percent of DRTV’s users decline the cookie consent. This leads not only to less precise personalized recommendations for these users, but also to a generally lower quality of recommendations.⁷⁶⁾

The personalization of the VoD service is, from an organizational perspective, not an independent data optimization project but is an integrated part of DRTV’s curation activities. It is placed in the scheduling department. An optimization specialist configures, in collaboration with the DRTV editors, the personalized collections. It is to him and the editors essential to keep DR’s “tone-of-voice” — the appearance of DRTV to users; the quality of the algorithmic recommendations should be as good as human editors’ curation. The personalization is not an objective in itself, but is one of many tools for the curation. A hybrid form of personalization can be seen in some collections / rows: The programs are selected by a human editor but the sorting order is personalized by the algorithm to predict the programs that are most likely to be seen by the specific user. In this way programs will be exposed in different orders, except for e.g. the first one or two items which can be manually locked by an editor. It is expected that this method will give a higher exposure of programs that otherwise would hide behind the horizontal scroll button, and thus it may contribute to increasing the exposure of DRTV’s entire catalogue.

71) TV2, accessed August 28, 2019, <https://play.tv2.dk>.

72) Sørensen, “The Paradox of Personalisation”; Sørensen, “PSB goes Personal.”

73) Netvibes, accessed August 27, 2019, <https://www.netvibes.com/en>.

74) Rasmus Strøyer, “DR Tv På Nettet Får Nyt Navn,” DR Press release, May 2010, accessed May 18, 2021, <http://www.dr.dk/Nyheder/Kultur/2010/05/25/135251.htm?rss=true>.

75) DR, “DR’s Public Service-Redegørelse 2019.”

76) Sørensen, “The Datafication of Public Service Media Dream.”

The introduction of algorithmic recommendation at DRTV opens many new opportunities for bundling content. The composition of collections can be personalized, and collections can even be generated based on user preferences. The new possibilities trigger, however, also many questions: What will be the future of manually curated channels and collections? Will filter bubbles emerge? How are DR's public service mission and obligations reflected in the algorithmic recommendations? For PSM, recommender algorithms challenge both values and objectives.⁷⁷⁾ While the objective of commercial platforms alone may be to increase consumption and loyalty, e.g. via personalized recommendations,⁷⁸⁾ the editorial policies and the PSM objectives introduces additional requirements to the algorithms.⁷⁹⁾ Thus a number of questions emerge, e.g.: How should the objective of recommending diverse programming be interpreted in algorithms, how should filter bubbles be avoided?⁸⁰⁾ While having the attention of PSM organizations, these questions are still to be answered.⁸¹⁾ The introduction of algorithmic recommendation in media has resulted in a number of publications that either discusses the normative tensions between personalization and public service media or the general change of power as algorithms make decisions previously taken by humans.⁸²⁾ The algorithmic selection of content is inexplicable and not accountable to humans.⁸³⁾ The use of the popular algorithmic method *collaborative filtering* can result in a too narrow set of recommendations caused by *over-fitting* in the calculation of correlations.⁸⁴⁾ Popularized by Eli Pariser⁸⁵⁾ (2011), the concept of *filter bubbles* echoes thus a general concern of social fragmentation of societies, cf.: Putnam (2000)⁸⁶⁾

77) Jannick Kirk Sørensen, "Public Service Media, Diversity and Algorithmic Recommendation: Tensions between Editorial Principles and Algorithms in European PSM Organizations," *CEUR Workshop Proceedings of 7th International Workshop on News Recommendation and Analytics (INRA 2019)* 2554 (2019), 6–11, accessed May 18, 2020, http://ceur-ws.org/Vol-2554/paper_01.pdf.

78) Tanya Kant, "Giving the 'Viewer' a Voice? Situating the Individual in Relation to Personalization, Narrowcasting, and Public Service Broadcasting," *Journal of Broadcasting & Electronic Media* 58, no. 3 (2014), 381–399, <https://doi.org/10.1080/08838151.2014.935851>.

79) Jan-Hinrik Schmidt, Jannick Kirk Sørensen, Stephan Dreyer, and Uwe Hasebrink, "Wie Können Empfehlungssysteme Zur Vielfalt von Medieninhalten Beitragen? Perspektiven Für Öffentlich-Rechtliche Rundfunkanstalten," *Media Perspektiven*, no. 11 (2018), 522–531.

80) Jannick Kirk Sørensen, and Jan-Hinrik Schmidt, "An Algorithmic Diversity Diet? Questioning Assumptions behind a Diversity Recommendation System for PSM," 2016, accessed May 18, 2021, https://www.researchgate.net/publication/308721307_An_Algorithmic_Diversity_Diet_Questioning_Assumptions_behind_a_Diversity_Recommendation_System_for_PSM.

81) Jannick Kirk Sørensen, and Jonathon Hutchinson, "Algorithms and Public Service Media," in *Public Service Media in the Networked Society RIPE@2017*, eds. Gregory Ferrell Lowe, Hilde Van den Bulck, and Karen Donders (Göteborg: Nordicom, Göteborg Universitet, 2018), 91–106, accessed May 18, 2021, http://www.nordicom.gu.se/sites/default/files/publikationer-hela-pdf/public_service_media_in_the_networked_society_ripe_2017.pdf.

82) Taina Bucher, *If... Then: Algorithmic Power and Politics* (New York: Oxford University Press, 2018).

83) Blake Hallinan, and Ted Striphas, "Recommended for You: The Netflix Prize and the Production of Algorithmic Culture," *New Media & Society* 18, no. 1 (January 2016), 117–137, <https://doi.org/10.1177/1461444814538646>.

84) Badrul Sarwar, George Karypis, Joseph Konstan, and John Reidl, "Item-Based Collaborative Filtering Recommendation Algorithms," *Proceedings of the 10th international conference on World Wide Web (ACM, 2001)*, 285–295, <https://doi.org/10.1145/371920.372071>.

85) Eli Pariser, *The Filter Bubble: What the Internet Is Hiding from You* (Penguin Books, 2011).

86) Robert D. Putnam, *Bowling Alone: The Collapse and Revival of American Society* (New York: Simon & Schuster, 2000).

and a fear of losing agency to the machines. However, after a decade with media personalization it has proven difficult to show empirically that algorithms create filter bubbles.⁸⁷⁾

DR applies a pragmatic black-box approach to the algorithmic opacity.⁸⁸⁾ As long as the output of the algorithm can be inspected, the exact processes of the recommender system are less relevant. This approach may be relevant despite its opacity. Sørensen (2020) discerns between different levels of control, observing that the basic algorithmic principles are the same (more or less) for all recommender systems.⁸⁹⁾ These are thus less interesting as objects for control and inspection than the configuration of the specific recommender system and the data it is fed with, e.g. the quality of the metadata and amount of user-behavioral data used for the calculations. The effect on the exposure of the content through personalization is yet to be seen, but as most of the content shown at the new page still will remain manually curated, the immediate effects of personalization will probably be small. The current success of dr.dk/drtv does not put a pressure on DR to optimize exposure with the help of personalization, instead algorithms can be used to display a bigger part of DRTV's catalogue. Maintaining distinctiveness not only in the programming but also in the curation may be both a media political advantage and presenting users with a distinct and recognizable product. Being curated by editors and not personalized by algorithms may be a better value proposition — and something DR verbalizes in the media political negotiations. The 2017 edition of DR's public service report stresses that DRTV should be offered to users on equal terms with DR's flow channels, furthermore that DRTV's content and the curation should be distinct from commercial streaming services. Finally, the report promises, without too many details, the development of a "public service algorithm". The emerging question is whether algorithmic recommendations in a PSM context can be applied in other ways than those perfected by Netflix and other tech-companies? DR's first steps into algorithmic recommendation are however both small and careful.

7 Discussion

The growing importance of streaming services puts legacy broadcasters in a dilemma in respect to exposure and bundling of content. Broadcasting schedules that traditionally centered on main- and niche channels now must co-exist with VoD offers, triggering e.g. the question whether new attractive content such as series episodes should be published first in the VoD interface or only after broadcast. Another, more fundamental problem is the evolution of channel curation and channel identity: What is the relation between

87) Frederik J. Zuiderveen Borgesius, Damian Trilling, Judith Moeller, Balázs Bodó, Claes H. de Vreese, and Natali Helberger, "Should We Worry about Filter Bubbles?" *Internet Policy Review* 5, no. 1 (2016); Tien T. Nguyen, Pik-Mai Hui, F. Maxwell Harper, Loren Terveen, and Joseph A. Konstan, "Exploring the Filter Bubble: The Effect of Using Recommender Systems on Content Diversity," in *Proceedings of the 23rd International Conference on World Wide Web — WWW '14* (Seoul, Korea: ACM Press, 2014), 677–686, <https://doi.org/10.1145/2566486.2568012>.

88) Tarleton Gillespie, "The Relevance of Algorithms," in *Media Technologies*, eds. Tarleton Gillespie, Pablo J. Boczkowski, and Kirsten A. Foot (The MIT Press, 2014), 167–194, <https://doi.org/10.7551/mitpress/9780262525374.003.0009>.

89) Sørensen, "The Datafication of Public Service Media Dreams."

channel identity and curation in a broadcast context, and the exposure of content online? Does it make sense in the presentation and marketing of the content online to maintain the reference to the broadcast channel where the content also has been shown? It will be interesting to see whether channel brands such as DR3 will remain strong indicators of curated selections in a personalized VoD or whether new labels and brands will take over their place. This should be seen in relation to the media-political construction of channels, exposure, and scheduling as signs of the fulfilment of public service contracts, and as interpretation of public service values. For now, we can note that the use of channel logos in DRTV falls between two chairs: between continuation and elimination.

For media organizations, streaming is a familiar continuation of the broadcast (as also described by Bruun⁹⁰ in her study of the Danish TV organization TV 2), but personalized recommendations have a disruptive effect on traditional programming and scheduling methods. As pointed out above, it is within the remit of the legacy PSB to address and strengthen the societal cohesion. But whereas Netflix, according to Tryon, seek to create a sense of collectivity through collective binge-watching experiences, a PSM organization such as DR is also obliged to provide a versatile and manifold program offer. While it has never been required of DR to ensure a diverse reception, there is, however, an implicit expectation that a versatile supply can stimulate diversity of reception.⁹¹ The study of DRTV's use of personalization⁹² shows that maintaining the unison organizational voice expressed in the linear TV publishing strategies and in the manual curation of VoD interfaces is more important to PSM organizations than the potential optimization of exposure and consumption that one could hope from personalized interfaces. Put differently: PSM organizations' success criteria may be less driven by the kind of economical optimization one would see in a commercial context, but more driven by the creation and maintenance of a collective shared experiences of ideas. The user's consumption of high-profiled programming related to strong channel brands may be more important for the PSM organization than the economical optimization of the utilization of the long tail specialized content powered by sophisticated and complex algorithmic systems, as used e.g. by YouTube.⁹³ In balancing the interests of creating a strong "we" versus serving particular needs of a single "me",⁹⁴ the "we" wins internal organizational discussions, backed by the path-dependencies in PSM policies, despite rhetoric about customer sovereignty.

90) Bruun, *Re-Scheduling Television in the Digital Era*, 112.

91) Lassen, "Multichannel Strategy."

92) Sørensen, "The Datafication of Public Service Media Dreams."

93) Zhe Zhao, Ed Chi, Lichan Hong, Li Wei, Jilin Chen, Aniruddh Nath, Shawn Andrews, Aditee Kumthekar, Maheswaran Sathiamoorthy, and Xinyang Yi, "Recommending What Video to Watch next: A Multitask Ranking System," in *Proceedings of the 13th ACM Conference on Recommender Systems — RecSys '19* (Copenhagen, Denmark: ACM Press, 2019), 43–51. <https://doi.org/10.1145/3298689.3346997>.

94) Uwe Hasebrink, and Hanna Domeyer, "Zum Wandel von Informationsrepertoires in Konvergierenden Medienumgebungen," in *Die Mediatisierung Der Alltagswelt*, eds. Maren Hartmann, and Andreas Hepp (Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaft, 2010), 49–64.

8 Conclusion

Public service media organizations are still split between serving the broadcast audience with channel curation and VoDs that compete with streaming services. However, the public service obligations, missions, and values place PSM organizations in another position than those of the streaming services. In this article we have argued, with Danish DR as case, that not being Netflix is actually a productive position for the legacy public service broadcaster, as the institution can curate the content with very specific values in mind. This can be observed in how differently personalization is approached, and in DRTV's very active curation of a selection that is offered more or less unchanged to all users regardless of viewing habits or preferences.

The recommendation and curation strategies of DR reflect rather a traditional channel-oriented public service agenda-setting than an attempt to optimize viewing: The VoD seems both wanting to reinforce the DR1 brand, promote the less used DR3 brand, and promote content with a strong affiliation with the DR public service brand: documentaries, news, and drama. This signals a clear public service distinctiveness. Provocatively, we could argue that the VoD page acts more as a traditional agenda-setter than a free-choice interface for customer sovereignty "on demand". Users are nudged to see certain content via the positioning of content elements at the VoD page. The visual organization of the DRTV VoD interface signals curation and editorial prioritization.

Personalization will thus not mean optimization towards narrow user interests, rather it will be a sorting of the already curated collections to optimize for different users. In this sense, also the algorithmic recommendations are curated, however now in a more indirect way. The new personalization technologies are thus, despite their assumed power in optimizing exposure and consumption, subsumed the idea of curated channels and themes common for all users. The on-demand interface thus reflects a broadcaster agenda-setting.

PSM obligations such as promoting national culture and language are more explicitly visible at the VoD page than values such as diversity. These values are rather being expressed via the content. The composition of the VoD represents a half-way attempt to abandon channels as curated collections of content, towards curation centered on topics, genres, and themes. The VoD thus represents a step away from channel editing but remains an expression of explicit curation.

Bibliography

- Agacinski, Sylviane. *Time Passing: Modernity and Nostalgia* (Columbia University Press, 2003).
- Arriaza Ibarra, Karen, Eva Nowak, and Raymond Kuhn, eds. *Public Service Media in Europe: A Comparative Approach* (Abingdon and New York: Routledge, 2015).
- Beryl, Graham, Sarah Cook, and Steve Dietz. *Rethinking Curating Art after New Media* (Cambridge, Mass and London, England: The MIT Press, 2010).
- Brevini, Benedetta. *Public Service Broadcasting Online: A comparative European policy study of PSB 2.0* (London: Palgrave Macmillan, 2013).
- Brevini, Benedetta. "Under Siege by Commercial Interests? BBC and DR Online between the Na-

- tional and European Policy Frameworks,” *Interactions: Studies in Communication & Culture* 1, no. 2 (2009), 203–215, https://doi.org/10.1386/isc.1.2.203_1.
- Briggs, Asa. *The BBC — The First Fifty Years* (Oxford and New York: Oxford University Press, 1985).
- Bruun, Hanne. *Re-Scheduling Television in the Digital Era*. 1st ed. Routledge Focus on Television Studies (London and New York: Routledge, 2020), <https://doi.org/10.4324/9780429276309>.
- Bucher, Taina. *If... Then: Algorithmic Power and Politics* (New York: Oxford University Press, 2018).
- Chamberlain, Daniel. “Scripted Spaces: Television Interfaces and the Non-Places of Asynchronous Entertainment,” in *Television as Digital Media*, eds. James Bennett, and Niki Strange (Durham: Duke University Press, 2011), 230–254.
- Det danske Filminstitut. *Den Digitale Forbruger 2019: Køb, leje og streaming* (Copenhagen: Det Danske Filminstitut, 2019), accessed December 30, 2020, <https://www.dfi.dk/nyheder/den-digitale-forbruger-2019>.
- Donders, Karen. “State Aid and Public Service Broadcasting,” in *Rethinking European Media and Communications Policy*, eds. Caroline Pauwels, Harri Kalimo, Karen Donders, and Ben Van Rompuy (Brussels: VUB Press, 2009), 187–216.
- Doyle, Gillian. “Resistance of Channels: Television Distribution in the Multiplatform Era,” *Telematics and Informatics* 33, no. 2 (2016), 693–702.
- Doyle, Gillian. *Understanding Media Economics* (London and Thousand Oaks and New Delhi: Sage Publications Inc, 2013).
- DR, accessed September 28, 2019, <https://www.dr.dk/drtv/>.
- DR, “A-Å,” accessed December 12, 2020, <https://www.dr.dk/drtv/a-aa> accessed 2020-12-12; included is all video content available from a Danish IP address.
- DR, *DR’s public service-redegoerelse 2019* (May 2020), accessed December 16, 2020, https://www.dr.dk/static/documents/2020/05/01/drs_public_service-redegoerelse_2019_59d1e890.pdf.
- DR, “Drømmehaver,” accessed August 3, 2019 through the Internet Archive Wayback Machine, <https://web.archive.org/web/20100416013345/http://www.dr.dk/DR2/D/Drømmehaver/>.
- DR, *MEDIEUDVIKLINGEN 2019*, accessed December 16, 2020, https://www.dr.dk/static/documents/2020/01/22/medieudviklingen2019_0c11d1cb.pdf.
- DR, “nettv,” accessed August 3, 2019 through the Internet Archive Wayback Machine, <https://web.archive.org/web/20051026003719/http://www.dr.dk:80/drdkTV/html/nettv.asp>.
- DR, “Nu. Alle programserier,” accessed August 3, 2019 through the Internet Archive Wayback Machine, <https://web.archive.org/web/20120625012356/http://www.dr.dk/nu/programseries>. August 8, 2012 is the last capture of <http://www.dr.dk/nu/player/> by the Internet Archive Wayback Machine.
- DR, *Redegørelse vedr. befolkningens brug af on demand samt erfaringerne med DRs tilrådgivelsesstil-else af tv-programmer on demand* (June 2017). Copenhagen, accessed December 16, 2020, https://www.dr.dk/static/documents/2017/06/14/redegoerelse_om_dr_tv_aa65a3b7.pdf.
- DR, “SE TV,” accessed August 3, 2019 through the Internet Archive Wayback Machine, <https://web.archive.org/web/20120914232554/http://www.dr.dk/tv>.
- Eastman, Susan Tyler, and Douglas A. Ferguson. *Broadcasting / Cable Programming Strategies*. 5th ed. (Belmont CA: Wadsworth, 1997).
- Eastman, Susan Tyler, and Douglas A. Ferguson. *Media programming: Strategies and practices* (Boston: Wadsworth, 2012).
- Ellis, John. *Seeing Things: Television in the Age of Uncertainty* (London and New York: I.B. Tauris, 2002).

- Enli, Gunn Sara. "Defending Nordic Children against Disney: PBS Children's Channels in the Age of Globalization," *Nordicom Review* 34, no. 1 (2013), 77–90.
- Flyvbjerg, Bent. "Five Misunderstandings About Case-Study Research," *Qualitative Inquiry* 12, no. 2 (April 2006), 219–245, <https://doi.org/10.1177/1077800405284363>.
- Garnham, Nicholas. "The Media and the Public Sphere," in *Communicating Politics: Mass Communications and the Political Process*, eds. Peter Golding, Graham Murdock, and Philip Schlesinger (New York: Holmes & Meier, 1987), 37–55.
- Gillespie, Tarleton. "The Relevance of Algorithms," in *Media Technologies*, eds. Tarleton Gillespie, Pablo J. Boczkowski, and Kirsten A. Foot (The MIT Press, 2014), 167–194, <https://doi.org/10.7551/mitpress/9780262525374.003.0009>.
- Glowacki, Michal, and Alicja Jaskiernia. *Public Service Media Renewal: Adaptation to Digital Network Challenges* (Frankfurt a.M.: Peter Lang GmbH, Internationaler Verlag der Wissenschaften, 2018).
- Graham, Andrew, Christian Koboldt, Sarah Hogg, Bill Robinson, David Currie, Martin Siner, Graham Mather, Julian Le Grand, Bill New, and Ian Corfield. *Public Purposes in Broadcasting: Funding the BBC* (Luton: University of Luton Press, 1999).
- Graham, Beryl, Sarah Cook, and Steve Dietz. *Rethinking Curating Art after New Media* (Cambridge, Mass and London, England: The MIT Press, 2010).
- Hallin, Daniel, and Paolo Mancini. *Comparing Media Systems: Three Models of Media and Politics* (Cambridge: Cambridge University Press, 2004).
- Hallinan, Blake, and Ted Striphas. "Recommended for You: The Netflix Prize and the Production of Algorithmic Culture," *New Media & Society* 18, no. 1 (January 2016), 117–137, <https://doi.org/10.1177/1461444814538646>.
- Hasebrink, Uwe, and Hanna Domeyer. "Zum Wandel von Informationsrepertoires in Konvergierenden Medienumgebungen," in *Die Mediatisierung Der Alltagswelt*, eds. Maren Hartmann, and Andreas Hepp (Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaft, 2010), 49–64.
- Hindsgaul, Miriam. "DRTV Klar Med Personlige Anbefalinger Til Brugerne," DR Press release, February 2020, accessed May 18, 2021, <https://www.dr.dk/om-dr/nyheder/drtv-klar-med-personlige-anbefalinger-til-brugerne>.
- Ihlebaek, Karoline Andrea, Trine Syvertsen, and Espen Ytreberg. "Keeping Them and Moving Them," *Television & New Media* 15, no. 5 (2014), 470–486, <https://doi.org/10.1177/1527476413479676>.
- Jakubowicz, Karol. "Bringing Public Service to Account," in *Broadcasting & Convergence: New Articulations of the Public Service Remit*, eds. Gregory Ferrell Lowe and Taisto Hujanen (Göteborg: Nordicom, Göteborg Universitet, 2003), 147–165.
- Johnson, Catherine. "Beyond catch-up: Vod interfaces, itv hub and the repositioning of television online," *Critical Studies in Television* 12, no. 2 (2017), 121–138.
- Johnson, Catherine. *Branding Television* (London: Routledge, 2012).
- Johnson, Catherine. *Online TV* (London: Routledge, 2019).
- Johnson, Catherine. "The Authorial Function of the Television Channel: Augmentation and Identity," in *A Companion to Media Authorship*, eds. Jonathan Gray, and Derek Johnson (Wiley Online Library, 2013), 275–295.
- Kant, Tanya. "Giving the 'Viewer' a Voice? Situating the Individual in Relation to Personalization, Narrowcasting, and Public Service Broadcasting," *Journal of Broadcasting & Electronic Media* 58, no. 3 (2014), 381–399, <https://doi.org/10.1080/08838151.2014.935851>.

- Kelly, J. P. “‘Recommended for you’: A Distant Reading of BBC iPlayer,” *Critical Studies in Television: The International Journal of Television Studies*, forthcoming.
- Lassen, Julie Mejse Münster. “DRs Tv-Virksomhed i Forandring: Programflade, Portefølje og Platforme” (Unpublished PhD dissertation, Copenhagen: Copenhagen University, 2018), accessed May 20, 2021, https://static-curis.ku.dk/portal/files/209265845/Ph.d._afhandling_2018_Lassen.pdf.
- Lassen, Julie Münster. “Multichannel Strategy, Universalism, and the Challenge of Audience Fragmentation,” in *Universalism in Public Service Media: RIPE@2019*, eds. Mercedes Medina, Philip Savage, and Gregory Ferrell Lowe (Gothenburg: Nordicom, Göteborg Universitet, 2020), 91–111, accessed May 20, 2021, <https://nordicom.gu.se/en/publications/universalism-public-service-media>.
- Lewis, Tom. *Empire of Air: The Men Who Made Radio* (NY: Edward Burlingame Books, 1991).
- Light, Julie J. “Television Channel Identity: The Role of Channels in the Delivery of Public Service Television in Britain, 1996–2002” (Unpublished PhD thesis, Glasgow: University of Glasgow, 2004).
- Lotz, Amanda D. *Portals: A Treatise on Internet-Distributed Television* (Ann Arbor: Michigan Publishing, University of Michigan Library, 2017), 15, accessed May 18, 2021, <http://hdl.handle.net/2027/spo.mpub9699689>.
- Lotz, Amanda D. *The Television Will Be Revolutionized* (New York and London: New York University Press, 2014).
- Lowe, Gregory Ferrell, ed. *The Public in Public Service Media* (Göteborg: Nordicom, Göteborg Universitet, 2010).
- Lowe, Gregory Ferrell, Hilde Van den Bulck, and Karen Donders. *Public Service Media in the Networked Society: RIPE@2017* (Göteborg: Nordicom, Göteborg Universitet, 2018).
- Murdock, Graham. “Medier, Offentlighed og Marked. Kommunikation og Politisk Myndiggørelse i Kapitalistiske Demokratier,” *MedieKultur: Journal of Media and Communication Research* 6, no. 13 (June 1990), <https://doi.org/10.7146/mediekultur.v6i13.875>.
- Netvibes, accessed August 27, 2019, <https://www.netvibes.com/en>.
- Nissen, Christian S. “Introduction: What’s so Special about Nordic Public Service Media?,” in *Public Service Media from a Nordic Horizon: Politics, Markets, Programming and Users*, ed. Ulla Carlsson (Göteborg: Nordicom, Göteborg Universitet, 2013), 9–16.
- Nissen, Christian S. “No Public Service without Both Public and Service — Content Provision between the Scylla of Populism and the Charybdis of Elitism,” in *Making a Difference: Public Service Broadcasting in the European Media Landscape*, ed. Christian S. Nissen (Eastleigh: John Libbey Publishing, 2006), 65–82.
- Nguyen, Tien T., Pik-Mai Hui, F. Maxwell Harper, Loren Terveen, and Joseph A. Konstan. “Exploring the Filter Bubble: The Effect of Using Recommender Systems on Content Diversity,” in *Proceedings of the 23rd International Conference on World Wide Web — WWW ’14* (Seoul, Korea: ACM Press, 2014), 677–686, <https://doi.org/10.1145/2566486.2568012>.
- Pariser, Eli. *The Filter Bubble: What the Internet Is Hiding from You* (Penguin Books, 2011).
- Politiken. “Radikalt nej til TV-plan.” *Politiken*, January 27, 1983.
- Putnam, Robert D. *Bowling Alone: The Collapse and Revival of American Society* (New York: Simon & Schuster, 2000).
- Reith, John C. W. *Broadcast Over Britain* (London: Hodder and Stoughton, 1924).
- Reseke, Louise, and Thomas Nygaard Madsen. “DR Ultra Og DR3 Taber de Unge i Stor Stil Efter

- Lukning Af Tv-Kanaler,” *Media Watch*, August 2020, accessed May 18, 2021, <https://mediawatch.dk/Medienyt/TV/article12336353.ece>.
- Sarwar, Badrul, George Karypis, Joseph Konstan, and John Reidl. “Item-Based Collaborative Filtering Recommendation Algorithms,” *Proceedings of the 10th international conference on World Wide Web* (ACM, 2001), 285–295, <https://doi.org/10.1145/371920.372071>.
- Scannell, Paddy. “Public Service Broadcasting and Modern Public Life,” *Media, Culture & Society* 11, no. 2 (1989), 135–166, <https://doi.org/10.1177/016344389011002002>.
- Scannell, Paddy. “The Meaning of Broadcasting in the Digital Era,” in *Cultural Dilemmas in Public Service Broadcasting: RIPE@2005*, ed. Per Jauert (Göteborg: Nordicom, Göteborg Universitet, 2005), 129–142.
- Schmidt, Jan-Hinrik, Jannick Kirk Sørensen, Stephan Dreyer, and Uwe Hasebrink. “Wie Können Empfehlungssysteme Zur Vielfalt von Medieninhalten Beitragen? Perspektiven Für Öffentlich-Rechtliche Rundfunkanstalten,” *Media Perspektiven*, no. 11 (2018), 522–531.
- Søndergaard, Henrik. *DR i Tv-Konkurrencens Tidsalder* (København: Samfundslitteratur, 1994).
- Sørensen, Inge Ejbye. “Channels as Content Curators: Multiplatform Strategies for Documentary Film and Factual Content in British Public Service Broadcasting,” *European Journal of Communication* 29, no. 1 (2014), 34–49.
- Sørensen, Jannick Kirk. “Personalised Universalism in the Age of Algorithms,” in *Universalism in Public Service Media: RIPE@2019* (Göteborg: Nordicom, Göteborg Universitet, 2020), 191–205, accessed 20 May 2021, <https://nordicom.gu.se/en/publications/universalism-public-service-media>.
- Sørensen, Jannick Kirk. “The Datafication of Public Service Media Dreams, Dilemmas and Practical Problems: A Case Study of the Implementation of Personalized Recommendations at the Danish Public Service Media ‘DR,’” *MedieKultur: Journal of media and communication research* 36, no. 69 (2020), 90–115, <https://doi.org/10.7146/mediekultur.v36i69.121180>.
- Sørensen, Jannick Kirk. “PSB Goes Personal: The Failure of Personalised PSB Web Pages,” *MedieKultur* 29, no. 55 (2013), 43–71.
- Sørensen, Jannick Kirk. “Public Service Media, Diversity and Algorithmic Recommendation : Tensions between Editorial Principles and Algorithms in European PSM Organizations,” *CEUR Workshop Proceedings of 7th International Workshop on News Recommendation and Analytics (INRA 2019)* 2554 (2019), 6–11, accessed May 18, 2020, http://ceur-ws.org/Vol-2554/paper_01.pdf.
- Sørensen, Jannick Kirk. “The Paradox of Personalisation: Public Service Broadcasters’ Approaches to Media Personalisation Technologies,” (Unpublished PhD dissertation, University of Southern Denmark, 2011).
- Sørensen, Jannick Kirk, and Jan-Hinrik Schmidt. “An Algorithmic Diversity Diet? Questioning Assumptions behind a Diversity Recommendation System for PSM”, 2016, accessed May 18, 2021, https://www.researchgate.net/publication/308721307_An_Algorithmic_Diversity_Diet_Questioning_Assumptions_behind_a_Diversity_Recommendation_System_for_PSM.
- Sørensen, Jannick Kirk, and Jonathon Hutchinson. “Algorithms and Public Service Media,” in *Public Service Media in the Networked Society RIPE@2017*, eds. Gregory Ferrell Lowe, Hilde Van den Bulck, and Karen Donders (Göteborg: Nordicom, Göteborg Universitet, 2018), 91–106, accessed May 18, 2021, http://www.nordicom.gu.se/sites/default/files/publikationer-hela-pdf/public_service_media_in_the_networked_society_ripe_2017.pdf.

- Steemers, Jeanette. "Public Service Broadcasting Is Not Dead Yet. Strategies in the 21st Century," in *Broadcasting & Convergence: New Articulations of the Public Service Remit*, eds. Gregory Ferrell Lowe, and Taisto Hujanen (Kungälv: Nordicom, Göteborg Universitet, 2003), 123–137.
- Strøyer, Rasmus. "DR Tv På Nettet Får Nyt Navn," DR Press release, May 25, 2010, accessed May 18, 2021, <http://www.dr.dk/Nyheder/Kultur/2010/05/25/135251.htm?rss=true>.
- Syvertsen, Trine. "The Many Uses of the 'Public Service' Concept," *Nordicom Review* 20, no. 1 (1999).
- Syvertsen, Trine. *The Media Welfare State: Nordic Media in the Digital Era* (Ann Arbor [Michigan]: The University of Michigan Press, 2014).
- TV2, accessed August 28, 2019, <https://play.tv2.dk>.
- Tracey, Michael. *The Decline and Fall of Public Service Broadcasting* (New York: Oxford University Press, 1998).
- Tryon, Chuck. "TV Got Better: Netflix's Original Programming Strategies and the on-Demand Television Transition," *Media Industries Journal* 2, no. 2 (2015).
- UNESCO, "Public Broadcasting Why? How?" (Paris: UNESCO, 2001), accessed May 18, 2021, <http://unesdoc.unesco.org/images/0012/001240/124058eo.pdf>.
- Van den Bulck, Hilde. "Public Service Television and National Identity as a Project of Modernity: The Example of Flemish Television," *Media, Culture & Society* 23, no. 1 (2001), 53–69, <https://doi.org/10.1177/016344301023001003>.
- Van den Bulck, Hilde, and Hallvard Moe. "Public Service Media, Universality and Personalisation through Algorithms: Mapping Strategies and Exploring Dilemmas," *Media, Culture & Society* 40, no. 6 (September 2018), <https://doi.org/10.1177/0163443717734407>.
- Webster, James G. *Marketplace of Attention — How Audiences Take Shape in a Digital Age* (The MIT Press, 2016).
- Ytreberg, Espen. "Continuity in Environments: The Evolution of Basic Practices and Dilemmas in Nordic Television Scheduling," *European Journal of Communication* 17, no. 3 (September 2002), 283–304, <https://doi.org/10.1177/0267323102017003687>.
- Zhao, Zhe, Ed Chi, Lichan Hong, Li Wei, Jilin Chen, Aniruddh Nath, Shawn Andrews, Aditee Kumthekar, Maheswaran Sathiamoorthy, and Xinyang Yi. "Recommending What Video to Watch next: A Multitask Ranking System," in *Proceedings of the 13th ACM Conference on Recommender Systems — RecSys '19* (Copenhagen, Denmark: ACM Press, 2019), 43–51. <https://doi.org/10.1145/3298689.3346997>.
- Zuiderveen Borgesius, Frederik J. Damian Trilling, Judith Moeller, Balázs Bodó, Claes H. de Vreese, and Natali Helberger. "Should We Worry about Filter Bubbles?," *Internet Policy Review* 5, no. 1 (2016).

Biographies

Julie Münter Lassen will take up a position as post.doc. at the Department of Communication and Culture, Aarhus University, in the Fall of 2021. Previous to this, she has worked as a Research Assistant in Media Studies at the University of Copenhagen, Denmark. In 2018 she defended her PhD, which dealt with the development of the multichannel television portfolio of the Danish public service broadcaster DR. Her ongoing research focuses on the interplay between media institutions, media regulation, and media usage particularly with regard to the public service media. She has a par-

ticular interest in the transition fra the traditional linear television medium to VoD services. She has taught several courses concerning media sociology, media industries, and usage of film and media at the University of Copenhagen.

Jannick Kirk Sørensen holds a position as Associate Professor in Digital Media at Aalborg University, Denmark. With a background in Human Computer Interaction (HCI), media studies and journalism he researches since 2007 the theoretical and practical relationships between media personalisation technologies and public service media. Other research interests include web-privacy measurement and design theory. He teaches computer ethics and user experience design to Computer Engineering students at Aalborg University, Copenhagen Campus.

Petar Mitrić (Charles University in Prague / University of Copenhagen)

Tamara Kolarić (Bard College Berlin)

A Popular Post-Yugoslav Cinema: Does it Exist and Why (Not)?

Abstract

Building an audience is currently the most challenging task for national film industries in Europe. This article scrutinizes this challenge by focusing on a specific European region — the post-Yugoslav one. Following the disintegration of Yugoslavia, a large joint film market which regularly produced highly successful films was replaced by seven national cinemas. In industry terms, these cinemas operate in a very different context from that of the former Yugoslavia, including no integrative film policy, fragmented territories and audiences. Yet a number of post-Yugoslav films have managed to reach a significant national and/or regional audience.

Relying on the concepts of low-brow, middle-brow, high-brow cinema and the ideal European co-production, and using data from the LumierePro database and national film centers, we map out films that achieved success domestically and those that managed to traverse national borders, in order to understand what attracts domestic, regional and (occasionally) international audiences. We also identify the main obstacles to a better box-office of post-Yugoslav films and discuss possible policy steps to remedy them. For this, we analyze film texts, production processes, as well as observational data from two industry events.

Our analysis paints a complex picture. While audiences across the region do differ, some thematic and style preferences are shared — a situation that can be harnessed through the development of quality regional ideal European co-productions. But new distribution strategies are needed, together with more scholarly efforts to understand the audiences and their engagement.

Keywords

popular cinema, post-Yugoslav region, ideal European co-productions, Serbia, Croatia, Yugoslavia

Introduction

Building an audience is currently the most challenging task for national film industries in Europe. While the past several decades have seen a massive cross-border movement of European film professionals and a surge in the number of European films, those films only occasionally attract a wider (inter)national audience. This is due to multiple reasons. First and foremost, the European continent is fragmented linguistically and films in local languages are not likely to appeal to foreign distributors. At the same time, due to the rules of geo-blocking and territorial exclusivity, many European films remain technically inaccessible to European audiences outside the home territories. Global streaming platforms like Netflix, HBO or Disney+ offer plenty of popular content in English and thus additionally alienate the European audiences from local and European titles. Moreover, despite numerous distribution subsidies administered by European public film funds, the theatrical windows of European films in many territories remain too short and the promotional campaigns too conservative to prompt communication with wider audiences.

This article scrutinizes these challenges by focusing on a specific European region — the one that emerged after the breakup of Yugoslavia in 1992. The post-Yugoslav countries make an illuminating case as they nominally have the potential to avoid some of the above challenges. For example, the region knows almost no linguistic barriers as the local languages (except for Kosovo) are either identical (Serbian, Croatian, Bosnian, Montenegrin) or similar (Slovenian and Macedonian). Producers from these countries actively engage in regional co-productions. The largest regional film festival — Sarajevo Film Festival — offers networking infrastructure for the regional film professionals. Finally, the post-Yugoslav audiences share the legacy of having lived in the same country for decades, which implies some commonalities when it comes to their taste in popular culture. There are indeed examples of films from the history of Yugoslav cinema that attracted large audiences within (and outside) Yugoslavia. Many of these films were either low-brow comedies or Second World War epics, but some of them were also dramas that attracted audiences with their controversial depictions of WWII and the everyday life of Yugoslavs. Echoes of this audience loyalty to local films are still present. As we discuss in this article, there are a number of recent films that generated solid admissions within the individual post-Yugoslav states, but also across the region. However, the situation is far from the glorious days of Yugoslav cinema.

The purpose of this article is to systematize popular genres in the (post-)Yugoslav region as well as to discuss possible policy actions that can bring audiences in the region closer to local films. Relying on four concepts which we elaborate on below — low-brow, middle-brow, high-brow (art) cinema and the ideal European co-production — we map out the films that were successful in their domestic post-Yugoslav markets, as well as those that managed to successfully traverse national borders, achieving distribution and some success in the post-Yugoslav and occasionally also the European film market. Due to the lack of comprehensive data for all post-Yugoslav states, but also the fact that they constitute the two largest national film markets, we focus primarily on two countries: Croatia and Serbia. We identified the most popular post-Yugoslav films by consulting European

Audiovisual Observatory's LumierePro database and documents of the Film Center Serbia (FCS) and the Croatian Audiovisual Centre (HAVC).¹⁾

We then move on to identifying the main obstacles to post-Yugoslav films achieving (domestic and regional) success, and discuss some possible policy steps to remedy them in the future. For this, we analyzed the texts and distribution processes of a number of films in question and observed the workshop "Digitalni Propeler" that was held in Belgrade on November 9–10, 2020 as well as industry webinars on digital distribution during the Sarajevo Film Festival in August 2020, to learn more about the challenges to audience-building in the region and the possible digital strategies to respond to these challenges.

Our analysis shows that there are no easy answers: audience preferences in Serbia and Croatia (and judging by the limited available data, also in other post-Yugoslav states) do differ somewhat, and they are also evolving and are marked by changes in their local contexts. However, there is indication that films can travel successfully across borders (Serbian commercial cinema in particular has demonstrated this in recent years) and that some thematic and style preferences are shared — a situation that can be harnessed through the development of quality regional co-productions that are best described as ideal European co-productions. However, regional authors and producers should also turn to new distribution platforms, while scholars should invest more effort into understanding the preferences of regional audiences and the possibilities they open up, as our analysis indicates audience preferences cannot always be determined just from box office numbers.

Post-Yugoslav Cinema and Popular Genres

Defining the audience-friendly genres in the context of the post-Yugoslav cinema is a complex task, just as it is the case in European cinema in general. Audience-friendly post-Yugoslav films cannot be posited simply under the generic definition of European popular cinema. This definition refers to all films with large box office, regardless of their genre, format, cultural and artistic value,²⁾ or to commercial, but specifically national, films that do not fall into the modernist canon of European *auteur* (anti-commercial and anti-Hollywood) cinema.³⁾ Such popular films exist and are relevant for film studies and in the context of this article. However, European film polices insist on films that combine audience-potential with cultural value. This problematizes the notion of popular cinema as it sometimes makes purely commercial projects unpopular among independent European producers, who heavily depend on the culture-oriented European public financing.

According to the European Audiovisual Observatory, the two most important financing sources on the European level are direct public funding and broadcaster investment,

1) LumierePro is a subscription-based database that contains details about the distribution of European films. The documents from FCS and HAVC include different reports that are available on the websites of the two institutions. The references to specific reports can be found in the footnotes throughout the text.

2) Richard Dyer and Ginette Vincendeau, eds., *Popular European Cinema* (London: Routledge, 1993).

3) Dimitris Eleftheriotis, *Popular Cinemas of Europe: Studies of Texts, Contexts and Frameworks* (London: Continuum, 2001).

which altogether make for around 50% of the total film financing.⁴⁾ In small European countries, such as the ones that emerged after the breakup of Yugoslavia, the percentage of direct film financing is even larger as there are few significant 100%-national films or majority co-productions that are not in some way co-financed by public film funds. The reason why producers are dependent on public funds to such a high extent lies in the fact that national markets are too small to finance the entire film budgets.

Thus, the main goal of both policymakers and independent producers in the post-Yugoslav region is not to encourage more popular films, but more popular films with cultural value. The film studies literature has provided several definitions for such films including “popular European art films”, “quality films” and “artsy mainstream films”.⁵⁾ Yet, the most all-encompassing term referring to the popular European cinema with cultural value is *middle-brow*. Tim Bergfelder refers to middle-brow European cinema as cinema that ensures prestige and quality. Middle-brow films combine high production value and classical narrative with good acting, authentic locations and serious subject matters.⁶⁾ They manage “to be both popular and receive critical accolades and prizes by avoiding radical experimentation in terms of content, narration or visual composition, but also by distinguishing itself from obviously too generic, low-brow or mass cultural association”.⁷⁾ According to the book anthology *Middlebrow Cinema* (2016),⁸⁾ the middle-brow quality of a film is determined by analysis of the film’s text, audiences, and the institutions that back the film.

Finally, Petar Mitrić defines a specific category of European arthouse films with a broader appeal as “the ideal European co-production”, building on the policy priorities of the main players in the European film industry — the European public film funds. To become an ideal European co-production, a film should be able to attract some selective public financing as a token of cultural or artistic value; should not be low-brow even when it follows conventional genres, translates Hollywood or is in great part financed by the market; should win awards at A-category film festivals (e.g. Cannes, Berlin, Venice, Toronto) and ideally combine them with an appropriate box-office success; should be socially relevant. Mitrić, however, emphasizes that such films are not a common practice in the European film industry, but rather the ultimate goal of the policymakers, as only a handful of European film co-productions meet all these criteria.⁹⁾

4) Martin Kanzler, *Fiction film financing in Europe: A sample analysis of films released in 2017* (Strasbourg: European Audiovisual Observatory, 2019).

5) See Mariana Liz, *Euro-Visions: Europe in Contemporary Cinema* (New York: Bloomsbury, 2016), 32–33; For further references to such films see also, Michael Wayne, *Politics of Contemporary European Cinema: Histories, Borders, Diasporas* (London: Intellect, 2002), 73–74 and Birger Langkjær, “Realism as a third practice,” *MedieKultur* (SMID) 51, no. 3 (2011), 40–54.

6) Tim Bergfelder, “Popular European cinema in the 2000s: cinephilia, genre and heritage,” in *The European-ness of European Cinema: Identity, Meaning, Globalization*, eds. Mary Harrod, Mariana Liz and Alissa Timoshkina (London: I.B. TAURIS, 2015), 44–48.

7) *Ibid.*, 45.

8) Sally Faulkner, *Middlebrow Cinema* (London: Routledge, 2016).

9) Petar Mitrić, “Co-produce or Perish: An Interpretive Study of European Film Co-production Policies” (PhD dissertation, University of Copenhagen, 2019), 43.

Yet, our closer textual and reception analysis of relevant post-Yugoslav films elucidated one additional aspect of popular films. While 50,000 admissions may be an ultimate success for one film, it would be an absolute failure for another. Hence, we argue that the former film should also be classified as a popular film if it reaches its 50,000 targeted admissions through unique positioning in the market as well as tailor-made story-telling, distribution and marketing.

In this article we will operationalize the above concepts in order to categorize the post-Yugoslav audience-appealing films into *middle-brow films*, *low-budget popular (low-brow) films*, *ideal European co-productions* and *popular 100% national arthouse (high-brow) films*. In addition, we discuss how the digital distribution is, and might be, utilized in making more regional films popular within their own category.

Popular Middle-brow, Low-brow, and High-brow Films in the Socialist Yugoslavia (1969–1992)¹⁰⁾

The cinema of the socialist Yugoslavia¹¹⁾ was traditionally marked by popular titles. These popular films sometimes resulted from the specific state-sponsored film policies. Some films were popular because their producers vigorously followed the market principles, whereas a number of *auteur* and arthouse films reached wide popularity due to their controversial subject matters. In order to understand what makes some of today's — post-Yugoslav — titles popular, it helps to first revisit these three traditions within the popular Yugoslav cinema and identify their patterns.

The presence of a state-sponsored film policy is clear already from a simple analysis of the Yugoslav film hits about the glorification of the role of the Yugoslav communists in WWII — their production set-ups, box-office, themes and ideology. The initial success story of such a film policy was the first globally-known Yugoslav film, *The Battle of Neretva* (*Bitka na Neretvi*; Veljko Bulajić, 1969). This film fulfilled the principal policy goal of building a Yugoslav cinema as an industry with attached cultural and artistic aspects.¹²⁾ Despite the lack, as well as inaccuracy, of available data about the exploitation of *The Battle of Neretva*, there are several facts that explain why this film became the first globally competitive Yugoslav title.

The film had a high production value due to its 12 million USD budget, which in the late 1960s by far exceeded the average film budgets.¹³⁾ It was made as, at the time, a first-class international co-production that, in addition to the four large Yugoslav production companies, also included experienced Italian, German and the US minority co-producers.

10) Unless otherwise specified, the admissions data in this section are taken from Marina Fafulić Milosavljević, *50 godina filmskog hita u srpskoj kinematografiji, 1969–2019* (Beograd: Filmski centar Srbije, 2020), 533–553.

11) While the socialist Yugoslavia was established earlier, we start our analysis from the year of the biggest success story of domestic film policy.

12) Milosavljević, *50 godina filmskog hita u srpskoj kinematografiji*, 529.

13) "Bitka na Neretvi," IMDb, accessed June 16, 2021, <https://www.imdb.com/title/tt0064091/>; see also "Za 'Neretvu' čak i Pikaso odbio honorar i dva prava mosta dignuta u vazduh," *Danas.rs*, accessed June 16, 2021, <https://www.danas.rs/kultura/za-neretvu-cak-i-pikaso-odbio-honorar-i-dva-prava-mosta-dignuta-u-vazduh/>.

Yugoslavia had already participated in German and Italian large-scale projects as a service provider and minority co-producer,¹⁴⁾ but *The Battle of Neretva* was the first large international production wherein the Yugoslav producers took over the role of the majority producer to make a war spectacle based on a local Yugoslav story from WWII.¹⁵⁾ This co-production set-up also ensured a wider distribution of the film across Western Europe and the US, which all led to an Oscar nomination. Furthermore, the film featured stars from the co-producing countries such as Yul Brynner, Hardy Krüger, Franco Nero and Orson Welles, which increased its international appeal. *The Battle of Neretva* attracted a large theatrical audience. In Serbia the film achieved more than one million admissions,¹⁶⁾ and reached over 4.1 million viewers in the whole of Yugoslavia.¹⁷⁾

The Battle of Neretva was not an isolated example of one popular, policy-driven Yugoslav war film. It was rather the beginning of the wave of expensive film spectacles about WWII in Yugoslavia. The Yugoslav state was ready to finance these expensive films as they propagated the proclaimed ideology of brotherhood and unity among the Yugoslav nations as well as the cult of the Yugoslav president Tito, while also entertaining the spectators and attracting them to cinemas due to their high production value comparable to the global film hits at the time. There was on average at least one popular war spectacle per year until the beginning of the 1980s when their popularity abated. These films include titles such as *Walter Defends Sarajevo* (Valter brani Sarajevo; Hajrudin Krvavac, 1972) that in Serbia alone sold 500,000 tickets, *Sutjeska* (Stipe Delić, 1973) that was seen by 1.5 million people in Serbia alone and probably by two-three times more people in the rest of Yugoslavia,¹⁸⁾ and *Guns of War* (Užička republika; Žika Mitrović, 1974) with around 1.4 million tickets sold in Serbia alone.

If we recall the film studies literature, the above Yugoslav war epics fall into the category of middle-brow cinema. Just as classic middle-brow films, they ensured prestige and quality by combining high production value with a classical narrative, good acting and serious subject matters. These films demonstrated cultural value and distanced themselves from the low-brow and mass culture even though they attracted ever larger domestic (and sometimes international) audiences. This distancing was also institutionally recognized, as these films often received festival awards and affirmative reviews from film critics. Finally, from an audience perspective, these films epitomized Pierre Bourdieu's definition of middle-brow art as the type of serious content aimed at "socially heterogeneous public" frequently referred to as "average spectators" who do not consume high-art.¹⁹⁾

14) Tim Bergfelder, *International Adventures: German Popular Cinema and European Co-Productions in the 1960* (New York: Berghahn Books, 2005), 55–82.

15) Francesco Di Chiara, "Looking for New Aesthetic Models through Italian-Yugoslavian Film Co-Productions: Lowbrow Neorealism in Sand, Love and Salt," *Illuminace* 25, no. 3 (2013), 37–49.

16) Milosavljević, *50 godina filmskog hita u srpskoj kinematografiji*, 533.

17) See "Bitka na Neretvi," Baza HR kinematografije, accessed April 13, 2021, http://hrfilm.hr/baza_film.php?id=79.

18) Reliable data is often hard to find. However, some sources list that *Sutjeska* had, by the end of September 1975, been seen by 4 325 491 viewers in Yugoslavia. See "Iznenadit će vas koliko su zapravo zaradili ratni spektakli Sutjeska i Neretva," Index.hr, December 18, 2017, accessed April 13, 2021, <https://www.index.hr/magazin/clanak/iznenadit-ce-vas-koliko-su-zapravo-zaradili-ratni-spektakli-sutjeska-i-neretva/1014468.aspx>.

19) Pierre Bourdieu, *The Field of Cultural Production* (New York: Columbia University Press, 2009), 125.

The second wave of popular Yugoslav movies were low-brow comedies of the 1980s. These films were completely financed from the free market — mostly as co-productions between exhibitors from all over Yugoslavia — and as such had to use unrefined and simple humor to appeal to a wide audience recoup their costs and make profit. They were meant only for the local Yugoslav audiences and their dramaturgy built on common stereotypes about gender relations, different professions and classes within the Yugoslav society. They owed their popularity in part also to featuring extremely popular folk singers at the time as guest actors. These films did not aspire to any cultural or artistic value, which was reflected also in their absence from film festivals and negative and cynical reviews from film critics. The profit was the producers' one and only driving force, and the admissions demonstrate that this mission was often accomplished. For example, some of the ten films from the franchise *Foolish Years* (Lude godine; 1977–1992) were the most popular films in the Yugoslav cinemas in the mid-80s. The eighth film in the franchise generated over 2.5 million cinema admissions in 1986, earning three times more money than was invested. In addition to *Foolish Years*, there were three other equally profitable low-brow franchises in the same period, as well as some titles that were based on the nation-wide popularity of some TV series.

Finally, there were some popular arthouse films in the socialist Yugoslavia. Despite their high-brow aspects such as refined and sophisticated humor, unconventional dramaturgy and experimentation with genre, some of the Yugoslav *auteur* films managed to reach a wider audience. The most appealing elements of these films were the superb acting of the main protagonists, politically controversial subject matters, well-developed scripts, and a humane depiction of every-day challenges in the lives of ordinary Yugoslavs.

The first wave of these films was made by the so-called “Prague group” — a group of Yugoslav directors who graduated from the Film and TV School at the Academy of Performing Arts in Prague (FAMU) during the late 1960s and the 1970s.²⁰ Even though the Prague group authors do not consider themselves as part of the same movement as they never created and followed a joint manifesto, we still perceive them, in the context of this article, as members of the same wave for several reasons. Firstly, as the film scholar Dejan Dabić writes, the Prague group films refreshed the Yugoslav cinema on the thematic, formal, and aesthetic level. Their films were open-ended dramas with comedic reliefs that evoked the humor, sarcasm and social engagement from the renowned Czechoslovak New Wave authors such as Miloš Forman, Jiří Menzel or Věra Chytilová.²¹ The characters from their films were ordinary middle-class people or people from the social margin who are depicted with humanism, empathy, without any distance. Finally, the Prague group films were superbly shot (many directors of photography also studied at FAMU), precisely framed and well-edited films that skillfully used music as a dramaturgical element. All these characteristics made the Prague group films audience-friendly and attracted mainstream Yugoslavs to cinemas.

20) The term “Prague group” refers primarily to six directors — Lordan Zafranović, Rajko Grlić (Croatia), Emir Kusturica (Bosnia), Goran Paskaljević, Goran Marković, and Srdjan Karanović (Serbia) as well as a number of Yugoslav cinematographers who made notable international and national career after graduating from FAMU.

21) Dejan Dabić, “Praška škola ne postoji,” *Preporuke Filmova*, December 7, 2012, accessed January 22, 2021, <https://www.filmovipreporuke.com/praska-skola-ne-postoji/>.

During the late 1970 and throughout the 1980s, the *auteurs* from the Prague group shot over twenty films that were seen by over one million people each. The most popular titles, however, were the films by Sarajevo-based Emir Kusturica, whose *Do You Remember Dolly Bell?* (*Sjećaš li se Doli Bel?*; 1981), *When Father Was Away on Business* (*Otac na službenom putu*; 1985) and *Time of the Gypsies* (*Dom za vešanje*; 1988) sold millions of cinema tickets, the latter two being the biggest successes in domestic cinemas in the years of their distribution. Additionally, the Prague group films were also screened at all major international film festivals²²⁾ and gathered accolades from film critics all over the world. The most notable was Kusturica's *When Father Was Away on Business*, which was unanimously awarded the *Palme d'Or* and was an Oscar nominee for the Best Foreign Language Film. Therefore, the Prague group films certainly joined the group of the few European films that achieved the ever-lasting ideal of the European film policies to create popular high-brow films analogous to today's ideal European co-productions.

All in all, the above analysis of the three strands among popular films in the Socialist Yugoslavia points to several important patterns. Firstly, there is no formula for making popular films. The prescription-based policy that insists solely on high production value, classical narrative and star systems is certainly needed, but is not enough. Secondly, policy mechanisms of internationalization and co-production can trigger more popular films. Yugoslav international co-productions with Italy, Germany and US did not only lead to valuable knowledge transfers, but also enabled access to international theatrical markets, financing sources and stars. A similar process happened within Yugoslavia as well, in the sense that a majority of popular films were also inter-Yugoslav co-productions between (some or all of) the eight Yugoslav federal units. These internal co-productions ensured a better circulation of films throughout the entire Yugoslav market of some twenty million people and trained film practitioners from the smaller or less developed Yugoslav regions. Finally, the Yugoslav popular cinema managed to acclimate to the two highly disruptive technological revolutions — the emergence of television in the early 1970s and home-video (VHS) in the late 1980s. Namely, all the popular titles that we have mentioned above, and many others that we have not, managed to become theatrical hits despite the multiplication of the release windows. In many cases, these new release windows were an opportunity for reaching a non-theatrical audience, rather than a threat of losing the loyal cinemagoers.

The Landscape of Popular Post-Yugoslav Cinema (1992–)

It is sometimes said that the breakup of Yugoslavia started with a film event, namely with the cancellation, in July 1991, of the annual Festival of Yugoslav Feature Film in Pula, the

22) Aside from Kusturica, other notable examples include *Palme d'Or* nominations for Rajko Grlić (*Bravo Maestro*, 1978), Lordan Zafranović (*Occupation in 26 Pictures* [*Okupacija u 26 slika*, 1979]) and Goran Paskaljević [*Poseban tretman*, 1980]); Venice *Golden Lion* nomination for Zafranović (*The Fall of Italy* [*Pad Italije*, 1981]); and two Berlin *Golden Bear* nominations for Paskaljević (*Beach Guard in Winter* [*Čuvar plaže u zimskom period*, 1976]; *The Dog Who Loves Trains* [*Pas koji je voleo vozove*, 1978]).

largest national festival for showcasing domestic film production.²³⁾ While the anecdote is exaggerated²⁴⁾ and a film-related event did not mark the beginning of the end of the country, the reverse was in fact the case: the breakup of the Yugoslav federation also marked the end of a joint national cinema.

The dissolution means that there are now seven countries where there used to be one federation: Bosnia, Croatia, Slovenia, North Macedonia, Serbia, Montenegro and Kosovo. Instead of one, there are now also seven national cinemas, each of which had its own trajectory of development.

All of them started off with significant disadvantages, first due to the wars that engaged most of the countries, followed by processes of political transition and privatization. As a result, filmmaking was significantly slowed down (or even halted) during the 1990s, with only Slovenia rebuilding a proper system of audiovisual production headed by the Slovenian Film Fund, founded in 1994.²⁵⁾ In Croatia and Bosnia, the war partly or entirely destroyed the screening network,²⁶⁾ reducing the number of viewers. Due to the lack of quality local content, audiences developed a disinterest in domestic film production,²⁷⁾ turning to Hollywood instead. On the other hand, in Serbia, the UN-imposed economic sanctions (1992–2000) meant little competition from abroad for domestic films. The absence of direct conflict on Serbian territory (until the 1999 NATO bombing) meant that the screening network was mostly intact. The dissolved state funding system meant films were financed primarily from private sources, and were audience-oriented, as producers were trying to return (and increase) their investments. These factors together led to the emergence of a national cinema that was popular with its domestic audiences, while also developing specific genre and thematic focus.²⁸⁾ Serbia and Croatia would eventually restore their national film policies by introducing public film agencies — Film Center Serbia (FCS) in 2004 and the Croatian Audiovisual Centre (HAVC) in 2008. The other post-Yugoslav countries also went through their own transitions.

In light of these changes, what films dominated the national markets, and which successfully travelled across the borders? We explore the answers to these questions in the following sections. Due to data availability, we focus primarily on Serbia and Croatia. Yet before we do, a note of clarification is in order. While we acknowledge the significant impact that the 90s conflicts have had on cinema in the region — and the impact cinema had in mobilizing nationalism and shaping post-conflict memory²⁹⁾ — our analysis will not deal

23) Ana Janković Piljić, “Ko se boji Alise u zemlji čuda?,” in *Uvođenje mladosti: Sami sebe naslikali*, ed. Miroslav Vučković (Beograd: Filmski centar Srbije, 2008), 27–41.

24) Jurica Pavičić, *Postjugoslavenski film: Stil i ideologija* (Zagreb: Hrvatski filmski savez, 2011), 14.

25) Jurica Pavičić, “Pregled razvoja postjugoslavenskih kinematografija,” *Sarajevske Sveske*, 2008, accessed October 11, 2018, <http://sveske.ba/en/content/pregled-razvoja-postjugoslavenskih-kinematografija>.

26) For example, the number of cinemas in Croatia dropped from 188 to 84, and then to barely over 50 throughout the decade following the war. Tomislav Kurelec, “Institutions, Infrastructure, Industry: Croatian Film or a Battle for Survival,” in *In Contrast: Croatian Film Today*, eds. Aida Vidan and Gordana P. Crnković (Zagreb: Hrvatski filmski savez; Berghain Books, 2012), 41–48.

27) Pavičić, *Postjugoslavenski film*.

28) See Pavičić, *Postjugoslavenski film*.

29) On the intersection between film and politics in the region, see Pavičić, *Postjugoslavenski film*; specifically, on Croatia, see Tamara Kolarić, “Hidden Dialogues with the Past: Cinema and Memory of the ‘Homeland War’” (PhD dissertation, Central European University, 2019).

with the political dimension of the filmic narratives or their societal implications, unless where necessary to understand the reception of a particular film.

Serbia: From Popular Arthouse to Popular Low-brow³⁰⁾

The specific situation in Serbia in the 90s opened up the possibility for domestic films to reach domestic audiences. At the beginning of the decade, Serbian films had respectable audience numbers, especially considering the situation of economic uncertainty and the wars the country engaged in. This was partly due to the continuous popularity of low-brow comedies, both familiar sequels — *A Tight Spot 4* (Tesna koža; Mica Milošević, 1991) — and debut films by unknown directors, such as the graduate film by Srđan Dragojević, *We Are Not Angels* (Mi nismo anđeli; 1992). More interestingly, the period saw high box office numbers for distinctly recognizable art films by the Prague group authors. Reflecting on the Yugoslav period, Goran Marković made *Tito and Me* (Tito i ja; 1992), a gentle demystification of the Yugoslav period through the eyes of a boy slowly coming of age; while Emir Kusturica made *Underground* (1994), a Cannes *Palme d'Or* winner that became a benchmark for the ideal European co-production, boasting a recognizable style, distinct social relevance, festival awards and box office success.

However, the true intersection between domestic art films and audiences would happen in the next few years. Moving away from low-brow comedies, Dragojević made the most commercially successful film of the era: *Pretty Village, Pretty Flame* (Lepa sela lepo gore; 1996), about the roots of the conflict in Bosnia. Filled with grotesque humor, metaphors, intertextuality (including references to both American and Yugoslav partisan films) and stereotypically “Balkan” masculinity, and made on a respectable budget partly supported by the Serbian culture ministry and state television, the film drew in over 600,000 viewers. In 1998 came its follow-up, *The Wounds* (Rane; 1998) with 320,000 admissions, about youth and crime in contemporary Belgrade, made in the by now recognizable style. Interestingly, *The Wounds* was the first Serbian film distributed in Croatia after the war, where it was seen by over 80,000 people,³¹⁾ a difficult-to-achieve number for most of the local productions.³²⁾

Another Prague group director, Goran Paskaljević, made the award-winning *Cabaret Balkan* (Bure baruta; 1998), whose depiction of the then Belgrade as a city of rising ten-

30) In this section, unless otherwise specified, the admissions data for the period before 2000 are taken from Milosavljević, *50 godina filmskog hita u srpskoj kinematografiji*, 533–553; data for the 2000–2009 period are taken from “Lista gledanosti domaćih filmova u bioskopima 2000 — 2009,” Filmski centar Srbije, accessed January 28, 2021, <http://www.fcs.rs/new/wp-content/uploads/2020/11/List-a-gledanosti-2000.pdf>; data for the 2010–2019 period are taken from “Lista gledanosti domaćih filmova u bioskopima 2010 — 2019,” Filmski centar Srbije, accessed January 28, 2021, <http://www.fcs.rs/new/wp-content/uploads/2020/10/List-a-gledanosti-2.pdf>. Data were cross-referenced with LumierePro whenever possible.

31) Pavičić, *Postjugoslavenski film*, 48.

32) Even during the war, Serbian film and culture in general were sought-after in Croatia, often available as illegal copies at video stores. See Gordana P. Crnković, “Non-Nationalist Culture, Under and Above the Ground,” in *Croatia since Independence*, eds. Sabrina P. Ramet, Konrad Clewing, and Reneo Lukić (Munich: R. Oldenbourg Verlag, 2008), 233–250; Edward Alexander, “Yugosphere Insiders or Croatian Outsiders: The Reception of Serbian Films in Croatia since the Breakup of Yugoslavia,” *Image & Narrative* 18, no. 1 (2017), 45–62.

sions waiting to explode into violence was seen by 350,000 viewers. Finally, two more films deserve a mention. In 1998, Kusturica made the romantic Roma comedy *Black Cat, White Cat* (Crna mačka, beli mačor; 1998), which arrived with accolades from the Venice Film Festival and was seen by nearly half a million cinemagoers. And amidst the arthouse successes, one middle-brow film stood out: the nationalist epic *Knife* (Nož; Miroslav Lekić, 1998) was seen by nearly the same number of viewers in 1999.

The unusual box office dominance of arthouse films during the 1990s makes developments in the next decades particularly striking. During the 2000s, following the fall of Milošević and the end of economic sanctions, the box office numbers for domestic films grew further, but with an obvious shift in audience preferences. The audience no longer gravitated predominantly towards distinctly authored films (except for 2–3 random titles), but settled for more escapist stories, whether in the form of costumed period pieces or popular comedies. Among the former, *Zona Zamfirova* (Zdravko Šotra, 2002), a historical romance set in the “better times” of the 19th century, surpassed one million viewers, becoming the most successful Serbian film at the domestic box office to this day. Three other films — *We Are Not Angels 2* (Mi nismo anđeli 2; Srđan Dragojević, 2005); *Ivko's Feast* (Ivkova Slava; Zdravko Šotra, 2005); and *Dudes* (Munje!; Radivoje Andrić, 2001) — managed to reach over half a million viewers each.

The other popular films of the time remained decidedly middle-brow both in their depiction of society and the use of film tools. Some of those films reflected on contemporary political events such as the 1999 NATO bombing (*Sky Hook* [Nebeska udica; Ljubiša Samardžić, 2000]) and the fall of Milošević (Natasha [Nataša; Ljubiša Samardžić, 2001]). Others re-envisioned the national past, whether through satire — as in Dragojević's *Saint George Shoots the Dragon* (Sveti Georgije ubiva aždahu; 2009) — or as romantic fantasy (*Tears for Sale* [Čarlston za Ognjenku; Uroš Stojanović, 2008]). One notable exception, and proof that the Yugoslav filmmaking tradition still held relevance after two decades, was the return of Dušan Kovačević, the director of one of the most beloved Yugoslav comedies, *Balkan Spy* (Balkanski špijun; 1984). His comedy *The Professional* (Profesionalac; 2003) was, with 215,000 viewers, the most successful middle-brow film of the decade.

The 2010–2019 period brought a decline in the number of viewers for the most successful domestic films. It also tipped the scale further from once popular arthouse films: ironically, as Serbian arthouse cinema was becoming more diverse in both style and themes, it was becoming less relevant to domestic audiences. The most successful film of the decade was, however, no longer a period piece or a popular comedy, but a fairly generic genre film: *South Wind* (Južni vetar; Miloš Avramović, 2018), a story of the Belgrade criminal underground featuring the young Miloš Biković, a familiar face advertised at home as a star in Russia. The film was seen by almost 620,000 domestic viewers.

In terms of content, successful productions continued to focus on reimagining the unity and togetherness of the Serbian nation, now through historical epics focusing on national heroes of WWI (*King Petar The First* [Kralj Petar I; Petar Ristovski, 2018]; around 200,000 viewers) or sport success stories, such as the two films about the Yugoslav national team at the 1930 FIFA World Cup *Montevideo: Taste of a Dream* (Montevideo, Bog te video!; Dragan Bjelogrić, 2010) and *See You in Montevideo* (Montevideo, vidimo se!; Dragan Bjelogrić, 2014), each achieving about half a million viewers.

Audience-targeting market-driven films continued to focus on humorous urban crime stories for the young, as well as the familiar historical romances or biopics. A representative of the former are the films made in collaboration between the critic and screenwriter Dimitrije Vojnov and the director Danilo Bečković, *Little Buddho* (Mali Budo; 2014) and *The Samurai in Autumn* (Jesen samuraja; 2016), with over 200,000 and over 140,000 viewers respectively.

One interesting thing is the renewed success of Serbian productions across the former Yugoslavia (aside from Kosovo), but this time in the form not of art, but commercial popular film. *South Wind* is a good example, with a distribution in 12 countries and significant successes in several post-Yugoslav countries: just over 100,000 viewers in Bosnia, 30,000 in Croatia, almost 35,000 in Montenegro, 13,000 in Macedonia and 11,000 in Slovenia — a true feat for an entirely domestically produced film. A similar example is the comedy *Taxi Blues* (Taksi bluz; Miroslav Stamatov, 2019), with 270,000 viewers at home and a respectable, even if smaller, distribution in four other countries in the region. Also of interest is the case of *We Will Be the World Champions* (Bićemo prvaci sveta; Darko Bajić, 2015), which could be labelled as an attempt to create an ideal post-Yugoslav co-production. A middle-brow production about the Yugoslav basketball team and its success in the 1970s, it was co-produced by Serbia, Slovenia, and Croatia, and screened in all countries of the former Yugoslavia except Kosovo to a moderate success (56,440 viewers across all markets), on top of being a domestic hit. While the film did not have a particular festival visibility (except in Croatia, where it was awarded the audience award at the Pula Film Festival), a shared topic of interest enabled it to travel beyond one national context, even if without big results.³³⁾

Croatia: Skeptical Audiences and Children's Films³⁴⁾

In Croatia, the landscape of popular film looks somewhat different, with less emphasis on low-brow cinema and a particular place for children's film. However, the market is also smaller, and unlike in Serbia, where national cinema has enjoyed popularity since Yugoslavia's dissolution, in Croatia the audiences have been more critical and skeptical.³⁵⁾ So, while film production has been steadily growing in the last three decades, this growth (for

33) The admission numbers are taken from European Audiovisual Observatory's LumierePro database.

34) Unless otherwise specified, the admissions data in this section for the period 1992–2016 were taken from "Nacionalni program promicanja audiovizualnog stvaralaštva 2017.–2021.," Hrvatski audiovizualni centar, 97–104, accessed January 28, 2021, <https://www.havc.hr/file/publication/file/havc-nacionalni-program-promicanja-audiovizualnog-stvaralastva-2017-2021.pdf>; data for the subsequent years 2017–2019 were taken from "Brojke & slova za 2017," Hrvatski audiovizualni centar, accessed January 28, 2021, <https://www.havc.hr/file/publication/file/havc-facts-figures-prijelom-2017.pdf>; "Brojke i slova za 2018," Hrvatski audiovizualni centar, accessed January 28, 2021, <https://www.havc.hr/file/publication/file/havc-facts-figures-2018.pdf>; and "Brojke i slova za 2019," Hrvatski audiovizualni centar, accessed January 28, 2021, <https://www.havc.hr/file/publication/file/havc-facts-figures-2019-digital.pdf>; All data were cross-checked with the LumierePro database where possible. Data for international admissions were obtained from the LumierePro database.

35) One could, however, ask if the skepticism was truly the case still. In a 2014 survey on film-watching habits, the second most selected answer to why individuals choose to watch Croatian films was "I like Croatian films" (10,1%). Drago Perić, "Croatians Love to Laugh at Themselves When Times Are Tough," *Croatian Cinema*, no. 1 (2014), 9–10.

the most part both in quantity and in quality of the films produced) has not always been reflected in the domestic audiences' interest in films measured at the box office — leading some to ask whether something like a “Croatian blockbuster” is even possible.³⁶⁾ What have the Croatian audiences been enjoying since the 90s?

During the first half of the 90s, production was small and went on under specific circumstances of an armed conflict happening in the country. A few of the first audience-attracting films — such as *Countess Dora* (Kontesa Dora; 1993; 40,000 viewers) by the established modernist Zvonimir Berković — were produced before the breakup of Yugoslavia.³⁷⁾ In others, topics of “national interest” dominated. Films such as Oja Kodar's Italian co-production *A Time for...* (Vrijeme za...; 1993; 60,000) or *Vukovar: The Way Home* (Vukovar se vraća kući; 1994; 35,000) were meant to tell the story of suffering during war to domestic and foreign audiences in a serious manner that evokes middle-brow projects — although not always adhering fully to the classical narration or featuring grandiose budgets (the latter likely due to circumstances); yet the results were often underwhelming. This opens a specifically Croatian question with regard to middle-brow cinema: should it be categorized with the acknowledgment of the intent and the way a film was presented, or solely by the outcome? Unlike in Serbia, where ideologically debatable films during the 1990s were made by authors with a unique style or at least good storytellers, in Croatia, the focus on ideology led to a number of unremarkably executed, often critically poorly received films, which were still endorsed by the state (although some were even partially privately produced), and — for Croatian circumstances — seen by a respectable audience. The latest example of this trajectory is the 2019 *The General* (General; Antun Vrdoljak). As a fictionalized account of the life of a prominent general of the Croatian army during the 90s conflict, it received significant funding from both HAVC and the Croatian public service broadcaster (HRT), as well as logistical aid in military equipment from the Ministry of Defense. However, the resulting film was not a quality epic — perhaps in the style of the Yugoslav partisan films that once relied on similar state aid, or even Serbia's *King Petar the First*, with which it shared some similarity in terms of their respective states' endorsement, but also notable differences (a heroic vs. a tragic story of statehood). Instead, it was a chaotic film that catered to an uncritical audience, shunned by the critics.³⁸⁾ It was seen by 74,000 viewers, not a remarkable feat considering its large budget³⁹⁾ and the 97 copies in distribution, yet still relatively high for the Croatian market.

The small domestic market size and skeptical audiences might be why low-brow productions are not as popular as in Serbia, as making films for profit in such circumstances is risky. The one title that stands out as a successful market experiment is *Lara's Choice: The Lost Prince* (Larin izbor: izgubljeni princ; Tomislav Rukavina, 2012), a spin-off of a popu-

36) Nenad Polimac, “Hrvatski blockbusteri,” *Hrvatski filmski ljetopis*, no. 40 (2004), 17–20.

37) Hrvoje Turković in Anja Šošić, “Film i rat u Hrvatskoj: Refleksije jugoslavenskih ratova u hrvatskom igranom filmu,” *Zapis*, nos. 64–65 (2009).

38) See, for example, Damir Radić, “General poslije bitke,” *Novosti*, July 20, 2019, accessed June 16, 2021, <https://www.portalnovosti.com/filmska-kritika-general-poslije-bitke>; Jurica Pavičić, “General je suh, siv i dosadan,” *JutarnjiLIST*, August 14, 2019, accessed June 16, 2021, <https://www.jutarnji.hr/kultura/film-i-televizija/general-je-suh-siv-i-dosadan/9118070>.

39) IMDB lists it at approximately 3 million USD, which is significantly over the standard budget for a Croatian film.

lar TV soap opera with almost 80,000 admissions in Croatia (and some 15,000 in Slovenia), despite having been shunned by a major distributor and not receiving state support.⁴⁰ At the same time, interest does exist for films catering to wide audiences, as the successes of the urban-rural romance *Sonja and the Bull* (*Sonja i bik*; Vlatka Vorkapić, 2012; 98,000 admissions) or the Yugoslav football fan rivalry comedy *ZG80* (Igor Šeregi, 2016; 65,685 admissions) demonstrate. However, state funding and quality authorship push these crowd-pleasers towards layered, middle-brow territory. The prime example is *What is a Man without a Moustache?* (*Što je muškarac bez brkova?*; Hrvoje Hribar, 2006), a popular comedy also riffing on the urban-rural divide and religion but with an intelligent political subtext, which amassed just over 150,000 viewers.

In Croatia, one category of films continuously does well — namely children's films, which can be understood as a specific subcategory of middle-brow cinema. The second place for the biggest domestic box office success is still held by an animated feature film for children: the Croatian-German co-production *Lapitch the Little Shoemaker* (*Čudnovate zgode šegrta Hlapića*; Milan Blažeković, 1997), with over 220,000 viewers, while a live action film based on the same story *The Brave Adventures of a Little Shoemaker* (*Šegrt Hlapić*; Silvije Petranović, 2013) was seen by 137,523 domestic viewers. Up to this day, eight children's films managed to reach over 30,000 viewers, putting them in the top 25 overall. These films tend to be based on well-known children's books, featuring popular characters. In 2019, an interesting new model was tried out with a children's European co-production *My Grandpa is an Alien* (*Moj dida je pao s Marsa*; Marina Andree Škop, Dražen Žarković), a pilot-project including a manual and videos for teaching film to children, all accessible online.⁴¹ However, while the film did reasonably well domestically, amassing almost 30,000 viewers, it wasn't a particular success in the other co-producing countries (Bosnia, the Czech Republic, Luxembourg, Slovakia and Slovenia).

Finally, the most popular Croatian film since the country's independence, with 338,000 domestic cinemagoers,⁴² is multiply indicative of the market. Vinko Brešan's *How the War Started on My Island* (*Kako je počeo rat na mom otoku*) was released in 1996, produced by the HRT initially as a made-for-TV film. Made with a modest budget (estimated at just over 280,000 EUR) and in a style combining "Mediterranean grotesque"⁴³ with the influence of Czech comedies, offering familiar and relatable characters, *How the War Started...* was the first invitation for the Croatian audience to laugh at the absurdity and sadness of the Homeland War (1991–1995). Relying on good comedic writing (including drawing on local stereotypes), impressively acted and politically relevant, the film was an all-around (unexpected) success. Brešan's next film, the political comedy *Marshal Tito's Spirit* (*Maršal*; 1999), marketed as the director's follow-up and made on a bigger budget (about 1 million EUR) managed to attract an audience of just over 100,000, while also achieving some fes-

40) Nenad Polimac, "Filmski nastavak Larinog izbora veliki je hit," *JutarnjiLIST*, August 3, 2012, accessed April 14, 2021, <https://www.jutarnji.hr/kultura/film-i-televizija/filmski-nastavak-larinog-izbora-veliki-je-hit-1537650>.

41) *Filmovi ne padaju s Marsa*, accessed April 14, 2021, <http://didasmarsa.com/filmovi-ne-padaju-s-marsa/>.

42) For comparison, to this day the most viewed film in Croatian cinemas since independence, James Cameron's *Titanic* (1997), attracted 480,483 cinemagoers.

43) Nikica Gilić, *Uvod u povijest hrvatskog igranog filma* (Zagreb: Leykam International, 2014), 144.

tival success abroad. Both were co-written with Brešan's father, the known playwright Ivo Brešan, which might have contributed to their success.

With regard to style or themes, can we see any patterns emerging among the Croatian audiences? The war and the contested recent past remain relatively popular, as do films that thematize the everyday difficulties of "ordinary citizens", which sometimes become unexpected hits (*Cashier Wants to Go to the Seaside* [Blagajnica hoće ići na more; Dalibor Matanić, 2000]; 48,849); however, for every one of these films that becomes a success, many remain unnoticed. A comedic approach⁴⁴⁾ or a classical narrative expectedly do better than art films: while by now there are several established arthouse directors, their films rarely get to 20,000 viewers, even in the case of controversial topics domestically. The audience particularly seems to shy away from demanding or critically intoned films about the war period; but even quality, high-production films with a patriotic bent do not necessarily do well.

Slovenia, Montenegro, Macedonia, Kosovo, Bosnia: Small Markets, Strong films⁴⁵⁾

While we dedicate less space to the other post-Yugoslav national cinemas, they have all had their own interesting trajectories. In Slovenia, the initial interest was mostly in films about either the Yugoslav past (*Outsider* [Andrej Košak, 1997] — 90,954 viewers and the first post-Yugoslav film theatrically released in all post-Yugoslav countries) or films bringing together characters — and familiar actors or public figures — from across the post-Yugoslav countries (*Cheese and Jam* [Kajmak i marmelada; Branko Đurić, 2003]; about 150,000 or *Rooster's Breakfast* [Petelinji zajtrk; Marko Naberšnik, 2007]; about 180,000 admissions). More recently however, the biggest success were low-brow comedies such as *Pr' Hostar* (Luka Marčetič, 2016) with 211,721 viewers or — as in the case of their next-door neighbors — family-friendly films: *Going Our Way* (Gremo mi po svoje; Miha Hočevar, 2010; 208,737 viewers);⁴⁶⁾ *Let Him Be a Basketball Player* (Kosarkar naj bo; Boris Petkovič, 2017; 87,501) and its eponymous 2019 sequel (76,824). However, for a country of two million, Slovenia also has a solid culture of viewership for art film, with titles such as *Class Enemy* (Razredni sovražnik; Rok Biček, 2013) with 60,000 viewers and a remarkable festival success.

Two things prevent us from covering the next three post-Yugoslav states — Montenegro, North Macedonia and Kosovo — in detail: the unavailability of reliable data on their domestic cinema audiences, and the lack of visible, box-office successful films coming from these countries. While they all have had some critical successes, they are yet to have truly commercial hits.

Finally, there is Bosnia and Herzegovina. The country went from hardly any fiction film productions until the year 2000 to producing by now well-known successes at major European festivals. However, there is limited viewer interest in home-produced films: in

44) In fact, when asked, both the audiences and the producers seem to agree that the preferred genre is comedy (and children's films). See Perić, "Croatians Love to Laugh at Themselves When Times Are Tough," 9–10 and Igor Tomljanović, "Ljestvica gledanosti visoko je podignuta. možemo li je održati?," *Croatian Cinema*, no. 1 (2014), 40–46, accessed April 14, 2021, <https://www.havc.hr/file/publication/file/croatian-cinema-01-en.pdf>.

45) In this, section all admissions data are taken from LumierePro database.

46) Interestingly, the film also had a sequel, yet it barely managed to get over 10,000 viewers.

2020, only 3,23% of viewers opted for domestic films — an increase from 0,18% (!) in the previous year.⁴⁷⁾ In one thing, however, the country is an exceptional case: while its domestic audience may not have enough access to (and perhaps interest in) domestic art cinema, its producers have — partly due to domestic funding limitations, and partly due to the potential shown by its authors — perfected the art of co-producing, and specifically in creating ideal European co-productions. In fact, this co-production model has shown much potential in the post-Yugoslav region, including at the box office.

(Ideal European) co-productions: A way forward?⁴⁸⁾

As we mentioned earlier, same or similar languages and a long period of building some similarities in tastes make the post-Yugoslav states the natural markets for each other's films. This was, as our earlier analysis shows, sometimes successfully utilized — in recent years mostly by exporting Serbian cinema to other countries in the region, or by co-producing films on topics of shared interest that resonate across borders, sometimes producing conventionally narrated, solid quality films. However, a particularly interesting story is that of successful co-productions that were also made to high artistic standards and that managed to travel across borders, fitting Mitrić's definition of the ideal European co-production. Many of these films are co-produced by multiple post-Yugoslav countries (with or without further European funding), made by respected *auteurs*, achieving critical success and doing well across the post-Yugoslav market (and sometimes beyond).⁴⁹⁾

The pilot for the category could be *The Border Post* (Karaula; Rajko Grlić), the 2005 co-production between all then existing post-Yugoslav cinemas as well as Great Britain, Hungary, and France, helmed by the Prague group director Rajko Grlić, a well-known name across the region, and supported by Eurimages. The film, a comedy about fictional events in a Yugoslav National Army's military post on the border with Albania, featured a post-Yugoslav cast, Grlić's recognizable style — and a retelling of the Yugoslav narrative that, with its reminiscence of a peaceful period of not co-existence, but mutual friendship between the Yugoslav nations, could appeal to audiences across the region. And it did. With 43,000 viewers in Croatia, the film was a relative hit — while also attracting just over 100,000 in Serbia, making it the second most successful domestic film in that year, and enjoying moderate success in Slovenia (around 13,000).⁵⁰⁾

47) Vesna Besic, "Broj posjetitelja u kinima u BiH u prošloj godini pao za 70 posto," *Andalou Agency*, January 8, 2021, accessed February 2, 2021, <https://www.aa.com.tr/ba/kultura-i-umjetnost/broj-posjetitelja-u-kinima-u-bih-u-prosloj-godini-pao-za-70-posto/2103179>.

48) All admissions data in this section are taken from the LumierePro database, except for data for Croatia which were taken from "Nacionalni program promicanja audiovizualnog stvaralaštva 2017.–2021.," Hrvatski audiovizualni centar, 97–104, accessed January 28, 2021, <https://www.havc.hr/file/publication/file/havc-nacionalni-program-promicanja-audiovizualnog-stvaralastva-2017-2021.pdf> and cross-checked with the LumierePro database.

49) As Lydia Papadimitriou and Ana Grgić note, this kind of resonant collaboration has become a feature recently not just of post-Yugoslav, but of Balkan cinemas more broadly. See Lydia Papadimitriou and Ana Grgić, "Introduction," in *Contemporary Balkan Cinema: Transnational Exchanges and Global Circuits*, eds. Lydia Papadimitriou and Ana Grgić (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2020), 10.

50) The data for the other countries were not available to us.

Even more successful was Srđan Dragojević's 2011 film *The Parade* (Parada), a Serbian-North Macedonian-Slovenian-Croatian⁵¹⁾ co-production about a homophobic Serbian gangster who recruits a troupe of ex-Yu "enemies" to protect a gay pride event in Belgrade. Again, supported by Eurimages, the film was a big regional success, with over 300,000 viewers in Serbia, 170,000 in Croatia (making it the third most viewed domestic film overall since independence) and about 100,000 in the rest of the post-Yugoslav countries. It also received a wide distribution abroad.

However, it wasn't just films that thematically encompassed, in one way or another, the whole of Yugoslavia that were successful. In 2013, Vinko Brešan released *The Priest's Children* (Svećenikova djeca), a film about a young priest who comes to a small Dalmatian island the population of which is slowly going extinct — so he decides to act on it by secretly puncturing holes in condoms sold at the local newsstand. This Croatian-Serbian co-production (supported again by Eurimages) drew around 160,000 viewers domestically, capitalizing on Brešan's familiar name and style with the local audiences, while also achieving a successful European distribution and a favorable reception in Serbia. While achieving some — sometimes remarkable — box office success, these films also continued to screen at prestigious festivals (e.g. San Sebastian in the case of *The Border Post*, Berlinale Panorama for *Pride*, and Karlovy Vary for *The Priest's Children*).

In terms of the ideal European co-productions, however, by far the most successful are the films by the Bosnian female author Jasmila Žbanić. Eschewing the comedic bend for a somber tone and a fairly classical narrative, her Bosnian-Croatian-Austrian-German co-production *Esma's Secret — Grbavica* (Grbavica; 2006), about wartime rape in the country, won the Golden Bear at the 2006 Berlinale, while also receiving wide European distribution (a little short of 300,000 viewers) and reaching over 20,000 viewers in Croatia alone; its 2010 successor *On the Path* (Na putu), dealing with the present-day Islamic radicalization, was also fairly successful. Her last film, the Oscar-nominee *Quo Vadis, Aida?* (2020), which was screened in Venice and picked up for the UK VOD distribution by Curzon (with cinemas closed or limited due to the pandemic), was a successful multi-platform release.

Other notable examples include films by Vinko Brešan, Rajko Grlić, Srđan Golubović, Dalibor Matanić (whose *High Sun* [Zvizdan, 2015], winning the 2015 Un Certain Regard Jury Prize, is perhaps the country's greatest critical, while also being a solid commercial success), as well as those by Aida Begić (*Snow* [Snijeg; 2008]; *Children of Sarajevo* [Djeca; 2012]), Alen Drljević (*Men Don't Cry* [Muškarci ne plaču; 2017]), Dana Budisavljević (*The Diary of Diana B* [Dnevnik Diane Budisavljević, 2019]). To this list, we might soon need to add works by Kosovan directors such as Visar Morina (Sarajevo Film Festival 2020 winner and Sundance-screened *Exile* [Exil]) and Blerta Basholli, who just recently won the Jury, Audience and Best Director awards in the World Cinema selection at the 2021 Sundance Film Festival with *Hive* (Zgjoi; 2021) — although their distribution and possible audience success remain yet to be seen.

51) LumierePro database lists also Germany and Hungary as co-producers.

Can Digitization Make the Post-Yugoslav Cinema More Popular?

The above analysis of popular films in the post-Yugoslav theatrical market points to several structural challenges within the current distribution sector in the region. The overall challenge is the lack of any regional distribution policy. As we could see, some individual examples of films such as *The Wounds* (1998), *The Border Post* (2005), *Pride* (2011) or *Taxi Blues* (2019) show that the cross-regional appetite for certain titles remains. It comes as no surprise, as the post-Yugoslav countries in great part share the taste in popular culture due to the same (or similar) language and the common Yugoslav past. However, these films are random and unpredictable examples as there are no policies in place that would streamline and capitalize on the existing potential. A number of initiatives for a regional distribution policy have been discussed. For example, the Sarajevo Film Festival arranged a forum on this topic in August 2013,⁵²⁾ while the Head of Serbian MEDIA Desk revealed plans about a regional distribution fund during the last edition of the Free Zone film festival in Belgrade.⁵³⁾ Yet, none of those initiatives have come to fruition.

Furthermore, a common problem across the post-Yugoslav region is massive and uncontrolled piracy. According to the last available report from 2016, almost a quarter of the population in the region illegally downloads and streams films and series.⁵⁴⁾ The situation with piracy has been improving on the regulatory level in those parts of the post-Yugoslav region that have aligned their legislations with the relevant EU laws. However, the regulatory framework is not enough to eradicate the two major reasons for piracy in the post-Yugoslav countries — low economic standard and inaccessibility of arthouse films that disappear after several festival screenings in big cities and a too short (or non-existent) theatrical release.

Finally, the entire post-Yugoslav distribution market is monopolized by a handful of players whose dominant presence hinders any competition-driven and non-traditional way of thinking when it comes to strategies for reaching a wider audience. One example is the monopolist Serbian company MegaCom Film. In addition to being the regional distribution leader whose catalogues combine studio-titles with independent, arthouse and domestic films, MegaCom is a partner of many regional film festivals, providing the rights to prominent international arthouse films. The company also organizes film festivals, the most notable being Belgrade's Auteur Film Festival, supplies exhibitors across Serbia and owns the major Serbian VoD platform — MojOFF. Spanning the distribution and exhibition of both studio titles and arthouse and domestic films, MegaCom Film is in the position to generate a high turnover from the market as well as to receive the greatest share of the available public subsidies for distribution of European arthouse cinema.

In such a socio-political and economic context — with no regional distribution policy in place, where the post-Yugoslav distribution markets are monopolized and the viewers'

52) See "State of the Region 2013," Sarajevo Film Festival, accessed January 28, 2021, https://www.sff.ba/upload/documents/State%20of%20the%20Region13_print.pdf.

53) At the industry workshop "Digital Propeller" in Belgrade on 9 November 2020.

54) Jovan Djurić, "Internet piraterija: Zbog skidanja filmova možete da odete u zatvor," *B92*, November 13, 2019, accessed January 28, 2021, https://www.b92.net/biz/vesti/srbija.php?yyyy=2019&mm=11&dd=13&nav_id=1616436.

media behavior affected by low incomes — a more prominent digital distribution seems like one viable solution for making local films more visible and accessible. The recent penetration of global streaming platforms (e.g. Netflix and HBO) to the region and the global pandemic only speeded up this process. Although it is early to evaluate the digital distribution initiatives in the post-Yugoslav region as many are still nascent and no systematic data reports have been made available, it is worth exploring the current situation in this area. The digital distribution potential in popularizing post-Yugoslav titles has been visible in three forms: through collaboration with HBO, the presence on YouTube as a free video-sharing platform and the emergence of local TVOD platforms.

Two local post-Yugoslav film directors, Mila Turajlić and Danis Tanović, have collaborated with HBO in two different ways. Turajlić's creative documentary *The Other Side of Everything* (Druga strana svega; 2017), an ideal European co-production that combines traditional forms of public financing with the financing from HBO Europe, had a wide festival release after it won the main IDFA award in 2017, a limited — but very successful — theatrical release in Belgrade⁵⁵⁾ and the long-term digital release on HBO. The digital release made the film accessible to many viewers in the post-Yugoslav region who would otherwise find the film impossible to access, or would not even hear of it.

The Oscar-winning Bosnian director Danis Tanović directed HBO's first and, thus far, only original production in the post-Yugoslav region — the high-end mini-series *Success* (Uspjeh, 2018). Tanović's collaboration with HBO is reminiscent of the production models from the golden era of Yugoslav popular middle-brow co-productions. Commissioned and executive produced by a global streaming platform, *Success* is simultaneously a mix of creative and production elements from different parts of former Yugoslavia — written by a Croatian/Macedonian scriptwriter, shot in Croatia with the majority Croatian crew and cast and the Serbian actor in the main role.

Moreover, HBO has been increasingly picking up a variety of post-Yugoslav titles for their catalogue, which prolongs their exploitation life and makes them visible and accessible to a wider audience. Thus, in addition to *The Other Side of Everything* and *Success* that HBO (co-)produced, the platform's catalogue currently includes over thirty local films made between 1999 and 2019. The list includes primarily ideal European co-productions made by local directors, the theatrical distribution of which was too short and underpromoted, but there is also a number of middle-brow theatrical successes as well as genre films.

Finally, the collaboration with HBO and other international streaming platforms who are entering the post-Yugoslav region shall be furthered by virtue of Article 13 of the new EU's Audiovisual Media Directive (AVMSD). Article 13 enables the European countries to impose more stringent obligations for the streaming platforms regarding the production and promotion of the local content. The implementation of Article 13 has already given results across several European territories (e.g. France, Italy, Germany, Flanders)⁵⁶⁾ and

55) According to the Film Center Serbia's database, the film earned 7,000 cinema admissions during only several available screenings in one cinema in Belgrade.

56) Ivana Kostovska, Tim Raats, and Karen Donders, "The rise of the 'Netflix tax' and what it means for sustaining European audiovisual markets," *Innovation: The European Journal of Social Research* 33, no. 4 (2020), 423–441.

will certainly be more exploited across European countries, including some post-Yugoslav states in the near future.⁵⁷⁾

The most intriguing phenomenon regarding the digital distribution of post-Yugoslav films is, however, a critical number of theatrical flops that attract hundreds of thousands of viewers within a short period once they are shared on YouTube for free. **Table 1** provides a few examples that give a taste of how drastic this phenomenon is.

Title	Cinema Admissions	YouTube Views	Production Year	YouTube Upload Date	Category
<i>Halima's Path</i>	8,500	2.1 mil.	2012	14 April 2014	Middle-brow
<i>72 Days</i>	198	700,000	2010	5 June 2020	Middle-brow
<i>Motel Nana</i>	6,000	1 mil.	2010	Unknown ⁵⁸⁾	Ideal Eur. co-pro
<i>Name: Dobrica, Last Name: Unknown</i>	4,500	660,000	2016	14 Mar 2018	Low-budget popular film
<i>Enclave</i>	28,000	523,000	2015	16 Dec 2020	Ideal Eur. co-pro
<i>Tour</i>	40,000	500,000	2008	22 Maj 2020	Ideal Eur. co-pro
<i>The Man Who Defended Gavrilo Princip</i>	15,000	434,000	2014	30 Aug 2017	Middle-brow
<i>Children of Sarajevo</i>	22,000	261,000	2012	26 Jan 2014	Ideal Eur. co-pro
<i>Circles</i>	33,000	227,000	2013	Unknown	Ideal Eur. co-pro
<i>My Beautiful Country</i>	1,500	225,000	2012	Unknown	Ideal Eur. co-pro

Table 1: Popular post-Yugoslav films on YouTube and their cinema admissions. Source: European Audiovisual Observatory, Film Center Serbia and YouTube (as of January 29, 2021)

A quick look into Table 1 shows that a number of arthouse post-Yugoslav films may have a wider audience appeal than their low cinema admissions suggest. Moreover, the thousands of comments under the uploads of these films indicate their social relevance, as they inspire an array of discussions and emotions among the viewers who originate from different post-Yugoslav nations and social classes. They discuss Yugonostalgia, nationalisms, war-related PTSDs (among other things) and thus prompt what in the discourse of the European public film funds — as well as in the definition of the ideal European co-production — is called “cultural value”, which in part justifies the costs of these films.

The YouTube popularity of these films leads to the conclusion that post-Yugoslav theatrical flops are not necessarily unwatchable, bad or elitist films. On the contrary, they may have a latent audience. However, those people may not have money for cinema, or may have no access to cinemas (for instance, diasporic and rural audiences), or they simply

57) Petar Mitrić and Petr Szczepanik, *Pomůže Netflix českému filmu? Výzvy a příležitosti implementace článku 13 revidované směrnice o audiovizuálních mediálních službách* (Praha and Olomouc: Univerzita Karlova; Univerzita Palackého, 2020).

58) Films marked as “unknown” were removed from YouTube by the time we checked the date.

may miss films due to the distributor's poor promotional strategies. Therefore, the local policymakers as well as distributors and exhibitors may certainly consider innovative digital strategies for making regional films more visible and more accessible. Making the films legally available online for a lower price would decrease illegal downloading, increase the revenue streams and help distributors track the data about the number and demographics of local audiences.

The challenge of visibility and accessibility of European films is already being addressed across Europe by virtue of several business models based on digital distribution. These business models include Premium-VOD (PVOD) platforms, virtual cinemas, film festival VOD platforms and digital aggregators which aggregate digital release for independent exhibitors. These business models allow distributors to go very wide and very targeted without having to build and run a cinema in one geographical location. They also empower customers to watch films in multiple ways and at different prices, and enable distributors to track the data about their clients' digital behavior.

It is the pandemic and the closures of cinemas that also stimulated distributors and exhibitors in the post-Yugoslav region to commit more to online distribution. They either used the existing local SVOD and TVOD platforms or opened new ones during the first lockdown to offer content for free streaming. The idea was to attract a new audience and offer an alternative to loyal cinema-goers, which according to Igor Stanković, the CEO of MegaCom Film, was very successful:

Once you provide something for free, people in our region are keen to watch it. We experienced it with the platform Moj-OFF that we launched on 24 March. We provided five film slots a day for newest arthouse films for 14 days. Those films were scheduled for cinemas, but we made them available across ex-Yugoslavia online for free. Already during the first night, we had 60,000 unique clicks. By the end of this 14-day online festival, our website received almost 4 million visits. That was the second most visited website on the platform we used to host the site in those fourteen days in the entire world. We will transform it into a transactional VoD platform, with an intention of becoming a PVOD for films which will be screened on festival and then, a day after, on that platform. So, developing their own platform is a MUST-DO for all the local distributors. Moj-OFF cinema will keep copying the Curzon-cinema Premium-VOD model.⁵⁹⁾

Other platforms in the region followed the same model in the spring 2020, including the only regional SVOD platform Pickbox, which focuses mostly on commercial serial content but has recently also become open for all kinds of regional content during the lockdown.

Finally, a number of smaller TVOD platforms (e.g. Kino Meeting Point OnDemand and KinoKauch) were launched either to host the online screenings during the pandemic editions of local film festivals or to provide a digital release window for new films. These

59) Igor Stanković, at "Cine link talks: Radical New Distribution Strategies" — an industry panel at the Sarajevo Film Festival, August 15, 2020.

new platforms innovate the post-Yugoslav distribution sector in two ways. Firstly, the same film can be released across several of these platforms as none of them receive exclusive rights, which is never the case with theatrical distribution. Secondly, the new platforms provide a digital release of local films across ex-Yugoslavia (or sometimes even globally), making them more accessible, more visible, and cheaper when compared to the situation during cinema release.

An illuminating example in this regard is the recent digital release of *Quo Vadis, Aida?* by Jasmila Žbanić — the first film about the Srebrenica genocide perpetrated in July 1995 by the Bosnian Serb Army against the local Muslim population. Even though this ideal European co-production has an obvious audience appeal (a linear dramaturgy, classic narrative, high production value, Venice-competitor, and a well-known topic), it will never be released in cinemas in some parts of ex-Yugoslavia due to strictly political reasons. However, thanks to its digital distribution on Kino Meeting Point OnDemand, the film overcame the political obstacles and became legally accessible at an affordable price across the post-Yugoslav region. Furthermore, in addition to watching the film in high-quality, the viewers can read the film's reviews and see video interviews with the actors. Most interestingly, even though the digital release of the film ended in mid-January 2021, at the audience request, the film was digitally re-released across the region in early February. This is definitely a trend that the post-Yugoslav theatrical distribution of arthouse films has never seen.

All in all, the commercial digital distribution of post-Yugoslav films is still very modest when compared to some other parts of Europe such as Scandinavia and the Czech Republic where the presence of digital players is much more vibrant. Also, the effects of the digital distribution on popularizing of post-Yugoslav films are still difficult to measure as there is almost no available streaming data. Yet, the above-described developments regarding both legal and illegal digital distribution of popular local films show that the regional digital distribution infrastructure, although underdeveloped, is steadily evolving and becoming increasingly complementary with the theatrical one.

Conclusion

In this article, inspired by the broader policy challenges of building film audiences for European films in an age of digitization, but also prompted by the current epidemiological situation that brought on new challenges for film distribution, we analyzed the preferences of film audiences of one specific film market — namely that of the former Yugoslavia. The post-Yugoslav space — with some similarities in preferences among the local audiences as well as with its long history of collaborative filmmaking that was abruptly interrupted by the dissolution of the Yugoslav federation in the early 90s — is in many ways a natural market for films from respective national cinemas of what are now seven independent states. We wanted to understand what kinds of post-Yugoslav films capitalize on this historical potential in order to find their way to the audiences in the region most successfully and contribute to the completion of a major European film policy goal of creating audience-appealing films with an inherent cultural value. In doing so, we categorized

the popular films across the region into four categories: low-brow, middle-brow, popular arthouse films and, drawing on the theoretical work by Petar Mitrić, ideal European co-productions.

While audiences everywhere are difficult to analyze and predict, some patterns — and reasons for optimism, but also invitations for creative thinking about both film production and distribution — emerge from our analysis. On the one hand, we find that, while caution is needed when considering films popular in different contexts due to market size and other factors, some post-Yugoslav countries have yet to create truly popular films, domestically or beyond. Others — specifically Bosnia and Herzegovina, Croatia, Serbia and Slovenia — each show their individual, distinct trends, with certain genres and themes dominating in popularity over others. However, we also find that when created in the region as joint co-productions between the post-Yugoslav states (with or without additional European funding), films that can be categorized as ideal European co-productions often do well in and beyond their national markets. They can attract significant audiences — with one possible outlier being Bosnia, whose highly critically accomplished films seem to still be searching for a domestic audience, but more data is needed to be able to say this with confidence.

What we also do find, however, is that interest in and legal access to films do not always overlap in the post-Yugoslav region. This happens due to familiar reasons like the domination of Hollywood titles and absence of locally made films on major VOD networks, but also more locally specific issues such as widespread piracy, low living standard and insufficient access to cinemas, as well as distributor-side limitations. Hence, in the last section of our paper, drawing on qualitative data from two different industry events, we explored some indicators for what might be considered key issues — both in getting films to viewers successfully and in studying and understanding that success or lack thereof — as well as possible places to start addressing them, in the region and beyond.

Funding

This work was supported by the European Regional Development Fund project 'Creativity and Adaptability as Conditions of the Success of Europe in an Interrelated World' (reg. no.: CZ.02.1.01/0.0/0.0/16_019/0000734).

Bibliography

- Alexander, Edward. "Yugosphere Insiders or Croatian Outsiders: The Reception of Serbian Films in Croatia since the Breakup of Yugoslavia," *Image & Narrative* 18, no. 1 (2017), 45–62.
- Bergfelder, Tim. *International Adventures: German Popular Cinema and European Co-productions in the 1960* (New York: Berghahn Books, 2005).
- Bergfelder, Tim. "Popular European cinema in the 2000s: cinephilia, genre and heritage," in *The Europeanness of European Cinema: Identity, Meaning, Globalization*, eds. Mary Harrod, Mariana Liz and Alissa Timoshkina (London: I.B. TAURIS, 2015), 33–58.
- Besic, Vesna. "Broj posjetitelja u kinima u BiH u prošloj godini pao za 70 posto," *Andalou Agency*,

- January 8, 2021, accessed February 2, 2021, <https://www.aa.com.tr/ba/kultura-i-umjetnost/broj-posjetitelja-u-kinima-u-bih-u-prošloj-godini-pao-za-70-posto/2103179>.
- “Bitka na Neretvi”, IMDB, accessed June 16, 2021, <https://www.imdb.com/title/tt0064091/>.
- “Bitka na Neretvi”, Baza HR kinematografije, accessed April 13, 2021, http://hrfilm.hr/baza_film.php?id=79.
- Bourdieu, Pierre. *The Field of Cultural Production* (New York: Columbia University Press, 2009).
- “Brojke i slova za 2017”, Hrvatski audiovizualni centar, accessed January 28, 2021, <https://www.havc.hr/file/publication/file/havc-facts-figures-prijelom-2017.pdf>.
- “Brojke i slova za 2018”, Hrvatski audiovizualni centar, accessed January 28, 2021, <https://www.havc.hr/file/publication/file/havc-facts-figures-2018.pdf>.
- “Brojke i slova za 2019”, Hrvatski audiovizualni centar, accessed January 28, 2021, <https://www.havc.hr/file/publication/file/havc-facts-figures-2019-digital.pdf>.
- Crnković, Gordana P. “Non-Nationalist Culture, Under and Above the Ground,” in *Croatia since Independence*, eds. Sabrina P. Ramet, Konrad Clewing, and Reneo Lukić (Munich: R. Oldenbourg Verlag, 2008), 233–250.
- Dabić, Dejan. “Praška škola ne postoji,” *Preporuke Filmova*, December 7, 2012, accessed January 22, 2021, <https://www.filmovipreporuke.com/praska-skola-ne-postoji/>.
- Di Chiara, Francesco. “Looking for New Aesthetic Models through Italian-Yugoslavian Film Co-Productions: Lowbrow Neorealism in Sand, Love and Salt,” *Illuminace* 25, no. 3 (2013), 37–49.
- Djurić, Jovan. “Internet piraterija: Zbog skidanja filmova možete da odete u zatvor,” *B92*, November 13, 2019, accessed January 28, 2021, https://www.b92.net/biz/vesti/srbija.php?yyyy=2019&mm=11&dd=13&nav_id=1616436.
- Dyer, Richard and Ginette Vincendeau, eds. *Popular European Cinema* (London: Routledge, 1993).
- Eleftheriotis, Dimitris. *Popular Cinemas of Europe: Studies of Texts, Contexts and Frameworks* (London: Continuum, 2001).
- Fafulić Milosavljević, Marina. *50 godina filmskog hita u srpskoj kinematografiji, 1969–2019* (Beograd: Filmski centar Srbije, 2020).
- Faulkner, Sally. *Middlebrow Cinema* (London: Routledge, 2016).
- “Filmovi ne padaju s Marsa,” accessed April 14, 2021, <http://didasmarsa.com/filmovi-ne-padaju-s-marsa/>.
- Gilić, Nikica. *Uvod u povijest hrvatskog igranog filma* (Zagreb: Leykam International, 2014).
- “Iznenadit će vas koliko su zapravo zaradili ratni spektakli Sutjeska i Neretva,” *Index.hr*, December 18, 2017, accessed April 13, 2021, <https://www.index.hr/magazin/clanak/iznenadit-ce-vas-koliko-su-zapravo-zaradili-ratni-spektakli-sutjeska-i-neretva/1014468.aspx>.
- Janković Piljić, Ana. “Ko se boji Alise u zemlji čuda?,” in *Uvođenje mladosti: Sami sebe naslikali*, ed. Miroljub Vučković (Beograd: Filmski centar Srbije, 2008).
- Kanzler, Martin. *Fiction film financing in Europe: A sample analysis of films released in 2017* (Strasbourg: European Audiovisual Observatory, 2019).
- Kolarić, Tamara. “Hidden Dialogues with the Past: Cinema and Memory of the ‘Homeland War’” (PhD dissertation, Central European University, 2019).
- Kostovska, Ivana, Tim Raats, and Karen Donders. “The rise of the ‘Netflix tax’ and what it means for sustaining European audiovisual markets,” *Innovation: The European Journal of Social Research* 33, no. 4 (2020), 423–441.
- Kurelec, Tomislav. “Institutions, Infrastructure, Industry: Croatian Film or a Battle for Survival,” in

- In Contrast: Croatian Film Today*, eds. Aida Vidan and Gordana P. Crnković (Zagreb: Hrvatski filmski savez; Berghain Books, 2012), 41–48.
- Langkjær, Birger. "Realism as a third practice," *MedieKultur* (SMID) 51, no. 3 (2011), 40–54.
- "Lista gledanosti domaćih filmova u bioskopima 2000 — 2009.," Filmski centar Srbije, accessed January 28, 2021, <http://www.fcs.rs/new/wp-content/uploads/2020/11/Lista-gledanosti-2000.pdf>.
- "Lista gledanosti domaćih filmova u bioskopima 2010 — 2019.," Filmski centar Srbije, accessed January 28, 2021, <http://www.fcs.rs/new/wp-content/uploads/2020/10/Lista-gledanosti-2.pdf>.
- Liz, Mariana. *Euro-Visions: Europe in Contemporary Cinema* (New York: Bloomsbury, 2016).
- Mitrić, Petar. "Co-produce or Perish: An Interpretive Study of European Film Co-production Policies" (PhD dissertation, University of Copenhagen, 2019).
- Mitrić, Petar and Petr Szczepanik. *Pomůže Netflix českému filmu? Výzvy a příležitosti implementace článku 13 revidované směrnice o audiovizuálních mediálních službách* (Praha and Olomouc: Univerzita Karlova; Univerzita Palackého, 2020).
- "Nacionalni program promicanja audiovizualnog stvaralaštva 2017.–2021.," Hrvatski audiovizualni centar, 97–104, accessed January 28, 2021, <https://www.havc.hr/file/publication/file/havc-nacionalni-program-promicanja-audiovizualnog-stvaralastva-2017-2021.pdf>.
- Papadimitriou, Lydia and Ana Grgić. "Introduction," in *Contemporary Balkan Cinema: Transnational Exchanges and Global Circuits*, eds. Lydia Papadimitriou and Ana Grgić (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2020), 1–17.
- Pavičić, Jurica. "Pregled razvoja postjugoslavenskih kinematografija," *Sarajevske Sveske*, 2008, accessed October 11, 2018, <http://sveske.ba/en/content/pregled-razvoja-postjugoslavenskih-kinematografija>.
- Pavičić, Jurica. *Postjugoslavenski film: Stil i ideologija* (Zagreb: Hrvatski filmski savez, 2011).
- Pavičić, Jurica. "General je suh, siv i dosadan," *JutarnjiLIST*, August 14, 2019, accessed June 16, 2021, <https://www.jutarnji.hr/kultura/film-i-televizija/general-je-suh-siv-i-dosadan/9118070>.
- Perić, Drago. "Croatians Love to Laugh at Themselves When Times Are Tough," *Croatian Cinema*, no. 1 (2014), 9–10.
- Polimac, Nenad. "Hrvatski blockbusteri," *Hrvatski filmski ljetopis*, no. 40 (2004), 17–20.
- Polimac, Nenad. "Filmski nastavak Larinog izbora veliki je hit," *JutarnjiLIST*, August 3, 2012, accessed April 14, 2021, <https://www.jutarnji.hr/kultura/film-i-televizija/filmski-nastavak-larinog-izbora-veliki-je-hit-1537650>.
- Radić, Damir. "General poslije bitke," *Novosti*, July 20, 2019, accessed June 16, 2021, <https://www.portalnovosti.com/filmska-kritika-general-poslije-bitke>.
- "State of the Region 2013," Sarajevo Film Festival, accessed January 28, 2021, https://www.sff.ba/upload/documents/State%20of%20the%20Region13_print.pdf.
- Šošić, Anja. "Film i rat u Hrvatskoj: Refleksije jugoslavenskih ratova u hrvatskom igranom filmu," *Zapis*, nos. 64–65 (2009).
- Tomljanović, Igor. "Ljestvica gledanosti visoko je podignuta. možemo li je održati?," *Croatian Cinema*, no. 1 (2014), 40–46.
- Wayne, Michael. *Politics of Contemporary European Cinema: Histories, Borders, Diasporas* (London: Intellect, 2002).
- "Za 'Neretvu' čak i Pikaso odbio honorar i dva prava mosta dignuta u vazduh," *Danas.rs*, accessed June 16, 2021, <https://www.danas.rs/kultura/za-neretvu-cak-i-pikaso-odbio-honorar-i-dva-prava-mosta-dignuta-u-vazduh/>.

Filmography

Feature films

- 72 Days* (72 dana; Danilo Šerbedžija, 2010)
A Tight Spot 4 (Tesna koža 4; Mica Milošević, 1991)
A Time for... (Vrijeme za...; Oja Kodar, 1993)
Balkan Spy (Balkanski špijun; Dušan Kovačević, 1984)
Beach Guard in Winter (Čuvar plaže u zimskom period; Goran Paskaljević, 1976)
Black Cat, White Cat (Crna mačka, beli mačor; Emir Kusturica, 1998)
Bravo Maestro (Rajko Grlić, 1978)
Cabaret Balkan (Bure baruta; Goran Paskaljević, 1998)
Cashier Wants to Go to the Seaside (Blagajnica hoće ići na more; Dalibor Matanić, 2000)
Cheese and Jam (Kajmak i marmelada; Branko Đurić, 2003)
Children of Sarajevo (Djeca; Aida Begić, 2012)
Circles (Krugovi; Srđan Golubović, 2013)
Class Enemy (Razredni sovražnik; Rok Biček, 2013)
Countess Dora (Kontesa Dora; Zvonimir Berković, 1993)
Do You Remember Dolly Bell? (Sjećaš li se Doli Bel?, 1981)
Dudes (Munje!; Radivoje Andrić, 2001)
Enclave (Enklava; Goran Radovanović, 2015)
Esma's Secret — Grbavica (Grbavica; Jasmila Žbanić, 2006)
Exile (Exil; Visar Morina, 2020)
Foolish Years (Lude godine; 1977–1992)
Going Our Way (Gremo mi po svoje; Miha Hočevar, 2010)
Guns of War (Užička republika; Žika Mitrović, 1974)
Halima's Path (Halimin put; Arsen Anton Ostojić, 2012)
High Sun (Zvizdan; Dalibor Matanić, 2015)
Hive (Zgjoj; Blerta Basholli, 2021)
How the War Started on My Island (Kako je počeo rat na mom otoku; Vinko Brešan, 1996)
Ivko's Feast (Ivkova slava; Zdravko Šotra, 2005)
King Petar the First (Kralj Petar I; Petar Ristovski, 2018)
Knife (Nož; Miroslav Lekić, 1998)
Lapitch the Little Shoemaker (Čudnovate zgode šegrta Hlapića; Milan Blažeković, 1997)
Lara's Choice: The Lost Prince (Larin izbor: Izgubljeni princ; Tomislav Rukavina, 2012)
Let Him Be a Basketball Player (Kosarkar naj bo; Boris Petković, 2017)
Little Buddho (Mali Budo; Danilo Bečković, 2014)
Marshal Tito's Spirit (Maršal; Vinko Brešan, 1999)
Men Don't Cry (Muškarci ne plaču; Alen Drljević, 2017)
Montevideo: Taste of a Dream (Montevideo, Bog te video!; Dragan Bjelogrić, 2010)
Motel Nana (Predrag Velinović, 2010)
My Beautiful Country (Die Brücke am Ibar; Michaela Kezele, 2012)
My Grandpa is an Alien (Moj dida je pao s Marsa; Marina Andree Škop, Dražen Žarković)
Name: Dobrica, Last Name: Unknown (Ime: Dobrica, prezime: nepoznato; Srđa Penezić, 2016)
Natasha (Nataša; Ljubiša Samardžić, 2001)

- Occupation in 26 Pictures* (Okupacija u 26 slika; Lordan Zafranović, 1979)
- On the Path* (Na putu; Jasmila Žbanić, 2011)
- Outsider* (Andrej Košak, 1997)
- Pr' Hostar* (Luka Marčetić, 2016)
- Pretty Village, Pretty Flame* (Lepa sela lepo gore; Srđan Dragojević, 1996)
- Quo Vadis, Aida?* (Jasmila Žbanić, 2020)
- Rooster's Breakfast* (Petelinji zajtrk; Marko Naberšnik, 2007)
- Saint George Shoots the Dragon* (Sveti Georgije ubiva aždahu; Srđan Dragojević, 2009)
- See You in Montevideo* (Montevideo, vidimo se!; Dragan Bjelogrić, 2014)
- Sky Hook* (Nebeska udica; Ljubiša Samardžić, 2000)
- Snow* (Snijeg; Aida Begić, 2008)
- Sonja and the Bull* (Sonja i bik; Vlatka Vorkapić, 2012)
- South Wind* (Južni vetar; Miloš Avramović, 2018)
- Special Treatment* (Poseban tretman; Goran Paskaljević, 1980)
- Sutjeska* (Stipe Delić, 1973)
- Taxi Blues* (Taksi bluz; Miroslav Stamatov, 2019)
- Tears for Sale* (Čarlston za Ognjenku; Uroš Stojanović, 2008)
- The Battle of Neretva* (Bitka na Neretvi; Veljko Bulajić, 1969)
- The Border Post* (Karaula; Rajko Grlić, 2005)
- The Brave Adventures of a Little Shoemaker* (Šegrt Hlapić; Silvije Petranović, 2013)
- The Diary of Diana B* (Dnevnik Diane Budisavljević; Dana Budisavljević, 2019)
- The Dog Who Loves Trains* (Pas koji je voleo vozove; Goran Paskaljević, 1978)
- The Fall of Italy* (Pad Italije; Lordan Zafranović, 1981)
- The General* (General; Antun Vrdoljak, 2019)
- The Man Who Defended Gavrilo Princip* (Branio sam Mladu Bosnu, Srđan Koljević, 2014)
- The Other Side of Everything* (Druga strana svega; Mila Turajlić, 2017)
- The Parade* (Parada; Srđan Dragojević, 2011)
- The Priest's Children* (Svećenikova djeca; Vinko Brešan, 2013)
- The Professional* (Profesionalac; Dušan Kovačević, 2003)
- The Samurai in Autumn* (Jesen samuraja; Danilo Bečković, 2016)
- The Tour* (Turneja, Goran Marković, 2008)
- The Wounds* (Rane; Srđan Dragojević, 1998)
- Time of the Gypsies* (Dom za vešanje; 1988)
- Tito and Me* (Tito i ja; Goran Marković, 1992)
- Underground* (Emir Kusturica, 1994)
- Vukovar: The Way Home* (Vukovar se vraća kući; Branko Schmidt, 1994)
- Walter Defends Sarajevo* (Valter brani Sarajevo; Hajrudin Krvavac, 1972)
- We Are Not Angels* (Mi nismo anđeli; Srđan Dragojević, 1992)
- We Are Not Angels 2* (Mi nismo anđeli 2; Srđan Dragojević, 2005)
- We Will Be the World Champions* (Bićemo prvaci sveta; Darko Bajić, 2015)
- What is a Man without a Moustache?* (Što je muškarac bez brkova?; Hrvoje Hribar, 2006)
- When Father Was Away on Business* (Otac na službenom putu; Emir Kusturica, 1985)
- Zona Zamfirova* (Zdravko Šotra, 2002)
- ZG80* (Igor Šeregi, 2016)

TV series

Success (Uspjeh; created by Marjan Alčevski; Danis Tanović, 2019)

Biographies

Petar Mitrić is a senior researcher at Charles University in Prague and postdoc at the University of Copenhagen. His research focuses on audio-visual policies, film co-production and audience-design strategies for audio-visual content. In 2019, Petar co-edited the book *European Film and Television Co-production: Policy and Practice* (Palgrave Macmillan).

Tamara Kolarić is an independent researcher and lecturer with OLLive Weekend, a Central European University-affiliated program in Budapest led by Open Education. Her research explores the intersections between memory and film in the post-Yugoslav region.

Petr Mareš (Charles University Prague)

In Poland, That Is To Say Nowhere

*Ubu roi in the Czech and Polish Film Versions*¹⁾

Abstract

This article comprises an analysis and comparison of two film adaptations of the play *Ubu roi* by Alfred Jarry, made in Central Europe following the fall of communism in 1989 — one was shot in the Czech Republic (*Král Ubu*, F. A. Brabec, 1996), the other one in Poland (*Ubu Król*, Piotr Szulkin, 2003). The article explores the motivation behind these adaptations and how it is reflected in their structure and semantics. The significant reception Jarry's work had enjoyed in both cultures in previous decades appears to have been one such stimulus. Furthermore, the source had a potential for being an appropriate foundation for a metaphorical expression of current political and social problems as well as for post-modernist re-writing and variations. Finally, Jarry's play was attractive on account of its provocative nature and drastic humour, which had a potential of drawing audiences. The adaptations differ in the degree to which they stress each of these factors. F. A. Brabec transformed Jarry's play into a universal parable of warning, with a diversity of allusions referring to the state of Czech society at the time of shooting. The director pays equal attention to elaborate visual stylization of the film, while making occasional use of effects related to corporeality and sexuality, which can often be seen to be superficial and pandering. Piotr Szulkin's adaptation is a radically pessimistic reflection on the development and current situation in Poland and the entire world. The film has the form of an eccentric vision mixing elements of grotesque, dystopia, carnival as well as vaudeville. At the same time, it is designed as a complex structure based on repetition and variation.

Keywords

adaptation, re-writing, intertextuality, humour, corporeality, political and social issues

1) As Jarry himself said, the scene of *Ubu roi* is set "en Pologne, c'est-à-dire Nulle Part"; Alfred Jarry, "Conférence prononcée à la création d'«Ubu roi»" in Alfred Jarry, *Ubu roi*, ed. Henri Béhar (Paris: Larousse, 1985), 135.

Following 1989, the year of fundamental political changes that resulted in the end of communist rule in many countries, two film adaptations of the play *Ubu roi* (1896)²⁾ by Alfred Jarry were shot in Central Europe. One was made in the Czech Republic as a directing début of the renowned cinematographer F. A. (František Antonín) Brabec (*Král Ubu*, 1996),³⁾ the other came into existence later in Poland (*Ubu Król*, 2003); it was directed by Piotr Szulkin, who had gained an international reputation for his “dystopian tetralogy”.⁴⁾ Although Szulkin’s *Ubu* was not presented to audiences until the beginning of the 21st century, preparations for both projects ran more or less in parallel. Szulkin first attempted at the realization of his adaptation in the first half of the 1990s, but production difficulties caused the shooting to be postponed multiple times. As a consequence, *Ubu Król* was considered a “backward work”, which belonged, in respect to its orientation, more to the previous decade;⁵⁾ this was undoubtedly one of the reasons why the film only received a restrained reception from Polish critics and little interest from the audience.⁶⁾ Similarly, F. A. Brabec achieved only a partial success both among experts and audiences.⁷⁾ However, while F. A. Brabec continued with his career as a director after *Král Ubu* (he has since made seven more feature films), *Ubu Król* was Szulkin’s last work. Not only because of his deteriorating health, he never made another film after that, dying in 2018.⁸⁾

The fact that two Central-European film industries realized, shortly one after the other, a film based on the same (rather old and foreign-language) source gives rise to the question as to the reasons for such parallel decisions. We can allow for four possible motivations:

- (1) The tradition — the long-term reception of Alfred Jarry’s works both in the Czech and Polish cultures — acted as a stimulus.
- (2) The story of King Ubu was considered to be a suitable basis for the artistic reflection of contemporary political and social problems (the filmmakers wanted to come to terms with the past as well as the complexity and conflicts of the post-communist era).

2) In English, several titles exist, including *Ubu the King*, *King Ubu*, *Ubu Roi* and *Ubu Rex*.

3) In the Czech cultural tradition, Jarry’s play alternates between two titles. The book editions are titled *Ubu králem* (“Ubu as the King”), but numerous theatre productions — and the film adaptation — use the title *Král Ubu* (“King Ubu”).

4) The tetralogy consists of the films *Golem* (*The Golem*, 1979), *Wojna światów — następne stulecie* (*The War of the Worlds: the Next Century*, 1981), *O-bi, o-ba. Koniec cywilizacji* (*O-bi, O-ba: The End of Civilization*, 1984) and *Ga, ga. Chwała bohaterom* (*Ga, Ga: Glory to the Heroes*, 1985). See Ludmila Gruszewska-Blaim, “Dystopianising the dystopian: Piotr Szulkin’s film tetralogy,” in *Dystopia(n) Matters: On the Page, on Screen, on Stage*, ed. Fátima Vieira (Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2013), 202–216; Krzysztof Loska, “The apocalyptic imagination in the films of Piotr Szulkin,” *Maska. Magazyn antropologiczno-społeczno-kulturowy*, no. 35 (2017), 11–22, accessed 22 June, 2019, <http://www.maska.psc.uj.edu.pl/numery/numery-regularne/numery-31-40/numer-xxxv#>; Sebastian Jakub Konefał, “Piotr Szulkin: katastrofy logosu i absurdu istnienia,” *Kwartalnik Filmowy*, no. 104 (2018), 216–227.

5) Łukasz Maciejewski, “Grównem po równo,” *Kino* 38, no. 1 (2004), 50; Piotr Mirski, “Piotr Szulkin z perspektywy,” *Kino* 46, no. 10 (2012), 88.

6) Tadeusz Lubelski, *Historia kina polskiego: Twórcy, filmy, konteksty* (Chorzów: Videograf II, 2009), 564.

7) Vladimír Just, “Ubu spoutaný?,” *Film a doba* 42, no. 4 (1996), 186–187; Andrej Halada, *Český film devadesátých let: Od Tankového praporu ke Koljovi* (Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1997), 158–159; Jan Čulík, *Jací jsme: Česká společnost v hraném filmu devadesátých a nultých let* (Brno: Host, 2007), 531–532.

8) See Sebastian Jakub Konefał, “Piotr Szulkin (26 April 1950–3 August 2018),” *Studies in Eastern European Cinema* 10, no. 1 (2019), 75–76, accessed 8 July, 2019, <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/2040350X.2018.1543997>.

- (3) The play was believed to provide elbow room for creativity and a suitable basis for (post-modernist) re-writing, re-interpretation, variations as well as intertextual referencing.
- (4) It was believed that because of its provocative nature, infringing taboos both in language and behaviour, drastic humour and spectacular scenes, Jarry's play would be attractive to film audiences (and would also lend itself well to various modifications, further increasing its attractiveness).

In this text, I will focus on whether it is possible to find some evidence of the above mentioned motivations for adaptation in the Ubu films, or whether it is possible to interpret some parts of these films as the result of these motivations. Moreover, I will pay attention to the formal and semantic features of both films as well as to their mutual similarities and differences.

The common starting point: *Ubu roi* by Alfred Jarry

The first performance of *Ubu roi* in December 1896 was described as "one of the most scandalous first runs which have ever been given".⁹⁾ The role of the forerunner of Dadaism, Surrealism and Theatre of the Absurd was attributed to Jarry¹⁰⁾ mainly owing to this and other plays of the so called Ubu cycle.¹¹⁾

The radicalism of *Ubu roi*, which was originally intended for puppet theatre, is based on consistent schematizing of the plot and "emptying" of the characters. They are devoid of psychological features and reduced to their corporeality and instincts. The protagonist, Papa Ubu, "is the ultimate anti-hero. Monstrous, animalistic and foul-mouthed".¹²⁾ According to Martin Esslin's depiction, "he is mean, vulgar, and incredibly brutal."¹³⁾ Moreover, other characters are also determined in their actions by cruelty, avariciousness, stupidity and cowardice. The play shows in an exemplary manner how fight for power and power mechanisms function under such conditions: In fictitious Poland, Papa Ubu, at the insistence of Mama Ubu, has King Wenceslas and his sons assassinated. He seizes the throne and enriches himself unscrupulously. He is later defeated by the Russian tsar in a battle in Ukraine. Mama Ubu is expelled from Poland by Wenceslas's only descendant who has survived. At the end of the play, Ubu and his allies sail for France.¹⁴⁾

The emphasis on grotesque, bizarre and monstrous situations, along with the lack of theatrical "illusion of reality", triggers a distanced attitude in the audience. Thus, horrible

9) Ludvík Kundera, "Ubuovský svět Alfreda Jarryho," in *Ubu*, Alfred Jarry (Praha: KRA, 1993), 9 (all translations from Czech to English by the author).

10) "Jarry [...] must be regarded as one of the originators of the concepts on which a good deal of contemporary art, and not only in literature and the theatre, is based." Martin Esslin, *The Theatre of the Absurd* (Garden City, NY: Doubleday, 1961), 259.

11) *Ubu cocu* (*Ubu Cuckolded*, 1897, published 1944), *Ubu enchaîné* (*Ubu Enchained*, 1900), *Ubu sur la butte* (*Ubu on the Mound*, 1901). Theatre productions and adaptations often combine parts of various Ubu plays.

12) Brian Nelson, *The Cambridge Introduction to French Literature* (Cambridge: Cambridge University Press, 2015), 173.

13) Esslin, *The Theatre of the Absurd*, 256.

14) A detailed reproduction of the play's action is found, *inter alia*, in Jill Fell, *Alfred Jarry* (London: Reaktion Books, 2010), 85–89.

actions and cynical statements are not taken “seriously” and become laughable. The parodic approach, applied conspicuously, is connected with this. *Ubu roi* (as well as other Ubu plays) refers with humour and ridicule to the conventions of classical historical drama and turns nobility into baseness.¹⁵⁾ The parodic nature of these plays also becomes evident in the use of language; it is ostentatiously heterogeneous, combining archaic and florid formulations with striking vulgarisms.

On the other hand, the characters and actions are open for adding various concretizing meanings and generalizing interpretations. As Henri Béhar notes, Ubu was perceived as a caricature of both a bourgeois and an anarchist; he was also considered a symbol of capitalism, Nazism and Stalinism.¹⁶⁾ In a similar vein, Kateřina Miholová speculates that Papa Ubu is an archetypal phenomenon that can be seen as a petit bourgeois, as a dictator and as a mythical creature.¹⁷⁾ Besides, Jarry himself described Ubu as a character that combined features of all people and was an “ignoble double” of the theatrical audience.¹⁸⁾

In general, the play *Ubu roi* (along with others in the Ubu cycle) is a dynamic whole, whose structure is based on combining heterogeneous elements; it presents unspecified characters and events, inviting various explanations of their significance. Therefore, it enables and motivates more new and new readings, modifications and adaptations.

The Czech Ubu

Jarry's *Ubu roi* was first staged by the Prague avant-garde theatre *Osvobozené divadlo* ('Liberated Theatre') in November 1928.¹⁹⁾ Its translation by the actor Jiří Voskovec was published along with other texts by Jarry in 1930.²⁰⁾ Following the Second World War, the Ubu theme was subject to creative paraphrase by the poet and playwright Josef Kainar in his plays *Ubu se vrací* ('Ubu Returns', 1947–1948) and *Ubu pokračuje* ('Ubu Lives On', ca. 1950). They were never published in their day; the former was staged by the *Nové divadlo satiry* ('New Theatre of Satire') in early 1949, with little success and a run of only six performances. *Ubu se vrací* was written as an absurd grotesque depicting fight for power and cynical demagoguery; by contrast, the latter piece, *Ubu pokračuje*, is a considerable update on the characters and action and appears to justify and celebrate the Communist takeover in February 1948.²¹⁾

By the 1960s, Jarry's works were firmly established in Czech culture. A new selection of his texts was published in 1961.²²⁾ However, it was only the staging titled *Král Ubu* at the

15) Henri Béhar, “Ubu roi 1896: Notice,” in *Ubu roi*, Alfred Jarry (Paris: Larousse, 1985), 13.

16) Ibid., 14.

17) Kateřina Miholová, *Král Ubu / Ubu the King. Jarry & Grossman & Fára* (Praha: KANT, 2007), 17–20, 137–139. The book comprises both the text in Czech (9–125) and its (shortened) English version (127–192).

18) Alfred Jarry, “Questions de théâtre,” *Ubu roi*, Alfred Jarry, 138.

19) For the Czech reception of the works by Jarry, see Kundera, “Ubuovský svět Alfreda Jarryho,” 13; Miholová, *Král Ubu / Ubu the King*, 21, 140.

20) Alfred Jarry, [*Nadsamec, Messalina, Ubu králem*] (Praha: Rudolf Škeřík, 1930).

21) See Josef Kainar, *Ubu se vrací a jiné hry* (Praha: Filip Tomáš — Akropolis, 2019), 199–334; commentary 690–695.

22) Alfred Jarry, *Ubu králem a jiné hry a prózy* (Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1961). As

Divadlo Na zábradlí ('Theatre on the Balustrade') in Prague, where it opened in May 1964, that was of essential importance.²³⁾ The production, created by the director Jan Grossman and the writer and screen-writer Miloš Macourek, also featured selected passages from other texts by Jarry, especially *Ubu enchaîné*.²⁴⁾ The adapted play contains various actualizing allusions to the situation and ideology of the period, but (using the passages from *Ubu enchaîné*) it concentrates primarily on the problem of proclaimed freedom of behaviour which is ordered and controlled, thus becoming a new form of violence.²⁵⁾

Grossman's production brought the Ubu theme into the awareness of a wider Czech audience; moreover, it illustrated the possibilities of adapting Jarry's work to contemporary conditions. Although the play was not allowed to be presented after the invasion of the troops of the Warsaw Pact in August 1968, it survived in the cultural memory. This memory was supported by the fact that the TV version of the performance shot in summer 1968 had been saved and was made available to the general public after the fall of communism in November 1989.

The authors of the film adaptation made in 1996, exactly one hundred years after the play premiered, could expect that the characters of Papa and Mama Ubu were not unknown to the audiences (but it was also evident that the film would be compared with the memorable staging from the 1960s). It was symptomatic that the screenplay initiated by F. A. Brabec was written by Miloš Macourek, who had co-authored the staging directed by Jan Grossman. Macourek declared that his aim was to re-write Jarry's work in such a way that it would have the chance "to speak to as large an audience as possible".²⁶⁾ Nevertheless, this aim clashed with the attitude of Brabec, a beginning director and renowned cinematographer, who considered the project to be, first and foremost, a chance to apply impressive visual stylization. Therefore, the film is characterized by evident (and sometimes disturbing) heterogeneity of its components.

The adaptation keeps the main features of the play's plot; nevertheless, it departs from Jarry's work in many ways:

The film lays emphasis on the presentation of megalomania, coarse manners, stupidity, niggardliness and the power conflicts resulting from them. In this respect, the film reaches further than the play, because it shows as a warning (in the days when there is a

for the play *Ubu roi*, the volume included its translation by Jiří Voskovec (who emigrated in 1948), revised and signed by his brother Prokop. The translation (and its variations) was analysed by K. Míhlová, Š. Belisová and O. Nádvořík. See Míhlová, *Král Ubu / Ubu the King*, 33–34, 150–151; Šárka Belisová, "La traduction tchèque d' *Ubu Roi*," in *Alfred Jarry et la culture tchèque / a česká kultura*, ed. Mariana Kunešová (Ostrava: Ostravská univerzita v Ostravě, 2008), 201–210; Ondřej Nádvořík, "Bratrský překlad neboli porovnání a stylistická analýza dvou textů *Ubu králem*," in *Král Ubu: Panděro moci*, Alfred Jarry (Ostrava: Národní divadlo moravskoslezské, 2016), 35–72.

23) K. Míhlová thoroughly analysed the production directed by Grossman and its critical reception in her "interactive reconstruction". See Míhlová, *Král Ubu / Ubu the King*.

24) Alfred Jarry, *Král Ubu*. Adapted by Miloš Macourek and Jan Grossman (Praha: Dilia, 1966).

25) Jan Grossman, "Král Ubu [1966]," in *Analýzy*, Jan Grossman (Praha: Československý spisovatel, 1991), 381–382.

26) See the author's comment in the book publication of the screenplay. Miloš Macourek, "Autorská poznámka," in *Král Ubu. Filmový scénář Miloše Macourka*, Alfred Jarry (Praha: Cinema, 1996), 88. The publishing of the screenplay, enriched with photographs, at the time of the first run of the film, bears witness to the high ambitions of the project.

general conviction that democratic development after the fall of communism is irreversible) that unscrupulous striving for power still remains a serious and indestructible danger. While the defeated protagonist escapes at the end of the play, Ubu in the film liquidates mercilessly those who stand in his way (i.e. the legitimate ruler and his family) and is apparently on the rise to power again.²⁷⁾

The film includes various allusions referring to the presupposed experience and attitudes of its audience. In connection with the traumatizing recent past, it was especially the Russian component of the story that seemed suitable. For example, the Russian army is marching festively (at an accelerating and jerky pace) across the snow-covered steppes to the accompaniment of the song *Kalinka*, which evokes concerts by the Alexandrov Ensemble, the official choir of the Red Army. Grotesque scenes “with the Russian tsar, dreamily infantile and playful in a senile way”²⁸⁾ are perfectly elaborated. Moreover, special attention was paid to the motif of corruption, this time by means of the somewhat pandering cameo appearance of the singer Lou Fanánek Hagen whose (added) role of a jailer is more an interlude serving his own self-promotion.²⁹⁾ There was an obvious effort to enlarge the potential audience by casting celebrities from the music scene.³⁰⁾

Other departures from the theatrical source were supposed to attract audiences' attention by reaching beyond the sphere of common and acceptable phenomena. The emphasis on vulgarity and corporeality, which had already been part of the provocative orientation of Jarry's play, is clearly intensified in the film.³¹⁾ Ugliness and taboo bodily manifestations (belching, flatulence, urinating) are performed almost with delight. This could appear to be a liberating gesture to a certain extent, but it could also signal a preference for primitive humour. The prominent position of sexuality functions in an analogous way. Indications found in several passages of the play *Ubu sur la butte* motivated the conception of Mama Ubu as a “sexual demon” who, using her passion, liquidates (literally “turns into ashes”) not only Ubu's ally Palcontent Gyron, but also a whole regiment of the Russian army. The character of Eleutheria is borrowed from the play *Ubu enchaîné*. She is a girl who — in an added line of action without any relation to Jarry's text — does her best to solve “the problem of reproduction”, in which she finally succeeds.

Although the film is characterized by a clear development of plot and, at the same time, it concentrates on drastic effects, it is its artistic construction, visual stylization and various formal contrasts that are often at the forefront. One of them is the opposition between theatrical and filmic presentation. The film version reflects the theatrical nature of

27) The screenplay suggests the total massacre of the ruler's numerous family (Jarry, *Král Ubu. Filmový scénář Miloše Macourka*, 85–87); however, in the film one of the children symbolically survives and escapes with a dagger in his hand so that — as Brabec put it — “at least a little light of hope” remains. Macourek, “Autorská poznámka,” 88.

28) Just, “Ubu spoutaný?,” 187.

29) The director acted upon the same principle when casting the character of Mama Ubu. Lucie Bílá bears out her status at the end of the film when she plays her real role of a pop-singer.

30) See Just, “Ubu spoutaný?,” 186–187.

31) When, for example, Ubu says in the play that he will “invent a wind-driven carriage capable of transferring the entire army”, in the film he adds that the soldiers will drive it by “powerful farts” (0:06:27–0:06:37). Alfred Jarry, *The Ubu Plays*, transl. by Cyril Connelly and Simon Watson Taylor (London: Methuen, 1983), 53.

its source (this is even conventionally signalled by the curtain being raised at the beginning and dropped at the end). The scene of reckoning with the aristocracy is presented as a stage action and adequate stage equipment (a trapdoor) is used. The film also retains *teichoscopy*, a traditional theatrical technique consisting in verbal references to passing events which are not possible or suitable to show directly (the reporting of the murdering of King Wenceslas' children). On the other hand, the film makes an extensive use of the real (or cinematically treated) setting, alternating between open and closed space. Thus, one of the forms of the depicted space are boundless areas sometimes structured by a colonnade and solitary palaces. The emphasis is placed on symmetrical compositions and a perfect choreography of the characters' movements, which sometimes assume (thanks to acceleration) the form of a grotesque dance. At the opposite pole is the dark and cramped space, such as a subterranean vault and an underground sewer (where Ubu symbolically stays at the end of the film) or, in an extreme case, the inside of a grand piano in which the escaping prince hides.

The integrating element of the Czech film adaptation of *Ubu roi* is its orientation towards producing a story presented as a warning parable. At the same time, it is affected on the one hand by the tension between a tendency towards the artistic, and a clear effort to attract the widest possible audience on the other. This leads to the accumulation of spectacular and drastic scenes as well as pandering and incongruous ones. In *Král Ubu* the tendency towards "wild", free and provoking adaptations from the period shortly after 1989 — which is best exemplified by the film *V žáru královské lásky* (The Flames of Royal Love, 1990) by Jan Němec — is fading away. On the other hand, the film marks the beginning of a path towards adaptations, both attractive and trivial, of the works of classic Czech literature which were shot by F. A. Brabec later: *Kytice* (Wild Flowers, 2000), *Máj* (May, 2008).

The Polish Ubu

The Polish interest in *Ubu roi* was sparked by the fact that the play was situated in this very country, although it took place in Poland that "did not exist". The first translation was published in 1936 by the renowned translator and critic Tadeusz Boy-Żeleński.³²⁾ Since the 1950s, the play has been staged many times by Polish theatres.³³⁾ An animated feature film based on the Ubu plays was made in France by Polish graphic artist and noted author of cartoons Jan Lenica (*Ubu et la grande Gidouille*, 1979). The comic opera *Ubu Rex* by the famous composer Krzysztof Penderecki dates from 1991. Furthermore, Jarry's work has left a strong mark in Polish visual arts (e.g. the graphic designer and illustrator Jan Młodożeniec).³⁴⁾

32) See Alfred Jarry, *Ubu Król, czyli Polacy* (Wolne lektury, SA), accessed June 25, 2019, <http://wolnelektury.pl/katalog/lektura/ubu-krol>.

33) One of these productions was directed by Piotr Szulkin (French Institute, Warsaw 1986).

34) As for the reception of Jarry's works in Poland, see Aleksander Ablamowicz, "Alfred Jarry et le modernisme polonais," in *Alfred Jarry et la culture tchèque / a česká kultura*, ed. Mariana Kunešová, 241–245; Mikołaj

In his film adaptation, Piotr Szulkin approached Jarry's *Ubu roi* with the same latitude which he had applied to the novel *Der Golem* (The Golem) by Gustav Meyrink or *The War of the Worlds* by Herbert George Wells. He keeps the essential elements of the story and utilizes some passages from Boy-Żeleński's classic translation, yet he also interferes in the work considerably, transforming and updating it. Although the depiction of the imaginary country remains, it becomes a basis for the subjective reflection of the development, situation and perspectives of actual Poland; at the same time, this reflection aspires to express the general nature of social and political processes. Minor yet noticeable language changes can be seen as a clue suggesting such an approach: All real geographic names used in the play were deformed slightly (Poland became Foland, Poznań became Foznan, Lithuania became Fithuania, etc.). These changes correspond fully with Jarry's liking for puns,³⁵⁾ but they also create a distance from the film's source, which is well-known through its application of real data concerning Poland into the framework of fiction. On the other hand, this is Szulkin's way of suggesting that the depicted story should not only relate to concrete facts and phenomena, but should represent a generalizing vision as well.

The primary means of implementing the above mentioned approach is maintaining and stressing theatricality. The film by Szulkin — like that by Brabec — is based on clear-cut stylisation. Szulkin follows up on the dystopian and post-apocalyptic worlds depicted in his previous works. The principal place of action is a large complex of shabby industrial buildings including a mixture of closed and open spaces that are enlivened by adequately shabby characters. These spaces represent suitable settings for various collective performances, which are often eccentric, grotesque and spectacular (exactly in line with the tradition of dystopian films). The depicted scenes contain numerous elements reflecting real facts and events, but these are always dispersed in a heterogeneous whole. They become parts of activities evoking a rollicking event or a carnival, which precludes their unambiguous classification. This is how the era of communism in Poland, among other things, is evoked in the film. The setting sees members of the paramilitary police formations known as ZOMO, which were used for crushing opposition rallies, alongside "progressive young people" with red scarves, who show gymnastic and "cultural" performances. There are banners with inscriptions hanging on the walls which parody revolutionary slogans and give them a paradoxical and absurd nature.³⁶⁾ In addition, other generalized references to historical experience appear — appeals for the greatness of the nation and the will of the people, executions staged as a folk festival to the accompaniment of music, organized abuse of those called traitors and culprits of failures, etc. The principal characters are conceived to motivate audiences to search for parallels in reality, but again without the possibility of their unambiguous identification. Film critics noted that the character of Papa Ubu carries certain traits of the communist satrap Władysław Gomułka as well

Gliński, "Król Ubu czyli Polacy' — oczami Polaków," 2013, accessed June 25, 2019, [https:// culture.pl/pl/artykul/krol-ubu-czyli-polacy-oczami-polakow](https://culture.pl/pl/artykul/krol-ubu-czyli-polacy-oczami-polakow).

35) The word *merdre* (*pschitt* in English), which opens the play, is famous. Another example is the word *phynances*. See Jarry, *Ubu roi*, 23, 67; *The Ubu plays*, 21, 58.

36) See Janusz Wróblewski, "Grówno narodowe," *Polityka*, no. 3 (2004), 61.

as Andrzej Lepper, a trade union chief and populist politician who served as deputy of Sejm, the Polish parliament, when the film was shot.³⁷⁾

The primary aims of the Polish adaptation become evident when it is compared with the Czech version. F. A. Brabec concentrates, in his effort to produce attractiveness, also on the fate of the play's side characters, even adding some new ones (see the bizarre story of Eleutheria), while Szulkin reduces the marginal components of Jarry's work (for example, King Wenceslas' children are absent entirely). The space thus created is filled with the reflection of political and social issues based both on Polish historical experience and the complexity of the contemporary world.

The group of actors who participate in the execution of power is expanded and differentiated. Ubu enforces his criminal governance both in cooperation and conflict with the church. He also relies on his opportunistic advisor, on a man who does the "dirty work" and on a deranged intellectual and visionary who promotes an obscure project (concerning the industrial use of the "national pshitt")³⁸⁾ supposed to lead to economic growth and prosperity.

In an analogous way, the position of the people as a counterpart to those who rule them is stressed. At the beginning of the film, ordinary people are presented as a crowd of sleepers. As soon as they wake up, they worry about nothing but the lack of beer. Consequently, they are depicted as an impoverished, passive, infantile and manageable mass that willingly extols those who are in power just now and therefore is to blame for the state of the society.³⁹⁾ This is illustrated, in a concise form, by the motif of a blind girl repeatedly offering flowers to those in power. The international political context is incorporated into the film by means of caricatures of the ambassadors of important countries who, under the guise of aid, look after their own interests.

Szulkin's *Ubu Król* is provocatively pessimistic in two aspects. (1) It shows the development of society (and evidently not only Polish) as a sequence of various regimes which seize power but in fact do not differ from one another. They are all characterized by malicious intentions, incompetence and love of gain. The proclaimed democracy is presented as a means of oppression. In a grotesque concise form, this changelessness is demonstrated by the recurring vain attempts of a pub owner pleading for the consumed beer bill to be paid. (2) Just like Brabec's Czech film, *Ubu Król* comes to the conclusion that the evil embodied in Papa and Mama Ubu is indestructible. Having been defeated, they come to the centre of contemporary Warsaw looking for a suitable palace for themselves — and what they find is the huge and notorious Palace of Culture. However, Szulkin goes in fact deeper when he points out explicitly — and in correspondence with Jarry's indications — that Ubu's traits exist even in those who watch the film. In Polish people? In people as such? At the crossing outside the Palace of Culture, Papa and Mama Ubu are seen dancing and singing "We are you" (1:25:58).

37) Wiesław Kot, "Rachunek za piwo," *Newsweek Polska*, no. 3 (2004), 93.

38) *Grówno* in the translation by Boy-Żeleński. Within the framework of this project, the utterances about excrements, which have their basis in Ubu's statements, are presented in more and more monstrous forms.

39) See Katarzyna Janowska, "Witamy w kraju Ubu," *Polityka*, no. 39 (2003), 63.

One of the important features of Szulkin's adaptation is the fact that the linear development of the story is in conflict with the paradigmatic structuring of the film. This concerns both the use of the above-mentioned repeated motifs (the blind girl with flowers, the pub owner with a bill) and the articulation of the film by inserting, relatively regularly, scenes that serve as either explicit or implicit comments.

The verses recited effusively by a small girl with a skipping rope are naive and often also subversive interpretations of the depicted events. On the other hand, the series of musical, singing and dancing numbers, which bring into the film the genre features of vaudeville,⁴⁰⁾ is not easy to grasp and thus become irritating. These scenes are disruptions that trigger the Brechtian alienation effect and, at the same time, are a spectacular and ironically treated attraction. However, they are also challenging to be incorporated into the semantic structure of the film. Construction of sense is often dependent on intertextual relations and, with them, the wider cultural context. The tension between this context and the internal context of the film leads to a variety of results. For example, the validity of the songs, which are generally perceived as a praise of freedom and an expression of longing for a better world, is questioned in this way. The singing of Beethoven's *Ode to Joy*, which accompanies the messy battle with the Russian army, gives the impression of being notably unfitting. In other cases, the works which represent both high and popular culture can be considered not only a contrasting counterpart to the presented events, but also a proof of the fact that even culture can be misused and serve the purpose of manipulation. Nevertheless, what remains constant is the worrying vagueness of the relations and meanings which prevents from restraining clear-cut explication of these components of the film.

The Czech Ubu versus the Polish Ubu: several points of comparison

As is evident from the previous discussion, the Czech and Polish adaptations alike respond to a similar cultural context and socially-political circumstances. At the same time, the filmmakers aspired to pursue their distinctive creative conceptions. Both films show numerous parallels (e.g. allusions to contemporary problems and attitudes as well as to the historical experience of their presumed audiences, post-modernist liberty in treating various elements of the original drama and in constructing intertextual relationships, striking visual stylization, use of theatrical techniques); nevertheless, they differ frequently, especially in handling the specific components.

One aspect where marked differences exist is the representation of some of the characters. The Czech adaptation preserves the emphasis on Papa Ubu's fleshy physique — in keeping with the tradition represented by Grossman's renowned stage production. Ubu (Marián Labuda) is characterized by unbridled self-indulgence, a constant need for — and (unrestrained) consumption of — huge quantities of food; in a grotesquely hyperbolic added scene from the battleground, this feature is underlined by his willingness to engage in cannibalism (exemplifying at the same time Ubu's intoxication with his own power). The character is shaped by the contrast between his formless appearance and a surprising

40) Wróblewski, "Grówno narodowe," 61.

gracefulness of movement in some scenes as well as between his plebeian untidiness and his vulgar fondness for luxury. By contrast, Papa Ubu in the Polish film (Jan Peszek) is agile and relatively slim; nevertheless, his inconspicuous and ordinary appearance does not detract from his successful demagogic efforts. In various actions, however, the physically dominant position is occupied by Mama Ubu (Katarzyna Figura), who ostentatiously displays her mane of hair, naked parts of her body as well as her unkempt and torn clothes, stockings in particular; this is visible, among other scenes, when she brutally strips the overthrown Queen of her crown and various pieces of clothing.

Differences between the two versions are especially pronounced regarding the manner in which the Russian tsar is presented. Unlike the “Czech” tsar (Ivan Vyskočil), the tsar in the Polish adaptation (Jerzy Trela) lacks playfulness and childish whimsiness; instead, his demeanour is dominated by statuesque majesty, disdainfulness and ruthlessness (“Kill that dog. Let’s go” — 1:11:52). Furthermore, he possesses, in fact, two faces: the one is that of a monarch endowed with regal attributes such as gold and fur; on the other hand, his portraits show a striking resemblance to Joseph Stalin. The Russian element is thus not treated with an ironically detached view, becoming instead an obvious carrier of danger and threat.

Further comparisons can be made with regard to the overall approach to the representation of the world. The setting of the Czech adaptation is highly differentiated and variable, with diverse alternating spaces. It is interesting to note that these spaces are “enlivened” not only with moving persons, but also numerous animals, which are matched with certain characters or places, potentially receiving symbolic meanings. Thus, Mama Ubu is repeatedly associated with the goose, Papa Ubu with the bat, while their matrimony is symbolized by a cat that keeps them company throughout the film; adding to the bizarreness of the village house is a sheep lying on the bed; the Queen’s death is anticipated by a squeaking rat, which suddenly appears in the palace cellars, etc. By contrast, Szulkin’s film, with the exception of the closing passage, concentrates all the action into the confined environment of an industrial compound. Animals do not take any prominent role; instead, various symbolic objects receive adequate attention, such as a bust of the monarch, a parasol which used to belong to the Queen, calculators on office desks, empty bottles, a large four-poster bed, paintings and banners. In short, the world of the story is shaped through distinct approaches in each of the films.

Conclusion

The shooting of the Czech and Polish film adaptations of *Ubu roi* corroborated the undying stimulating nature of Jarry’s work and its openness to new interpretations and transpositions. It is evident that we can identify all motivations mentioned in the introduction, albeit with different accents. The adaptation by F. A. Brabec aspires to combine a general warning message, which includes contemporary references, with elaborate visual stylization, adding a variety of (sometimes pandering) effects to enhance the appeal of the film. The main problem of the film consists in its discrepancies and the unsubstantiated heterogeneity of its components (among other things, the actors noticeably differ in the way

and quality of their performances). On the other hand, the adaptation by Piotr Szulkin places major emphasis on the grotesque and eccentric nature of the film, constructing a complex structure based on repetition and variation. But first of all, Szulkin employs Jarry's play for a radically pessimistic reflection of the political and social development in Poland and in the world. However, when the film was shown, this approach was met with criticism for not corresponding with the seemingly satisfactory state of the Polish society (of that time).⁴¹⁾

This article is a longer version of a paper presented at the conference entitled Adaptation and Modernisms: Establishing and dismantling borders in adaptation practice and theory (Association of Adaptation Studies Annual Conference 2019), Brno, 19th–20th September 2019.

Funding

This article was supported by the Charles University Research Programme "Progres" Q14 — Rationality Crisis and Modern Thought.

Bibliography

- Ablamowicz, Aleksander. "Alfred Jarry et le modernisme polonais," in *Alfred Jarry et la culture tchèque / a česká kultura*, ed. Mariana Kunešová (Ostrava: Ostravská univerzita v Ostravě, 2008), 241–245.
- Béhar, Henri. "Ubu roi 1896: Notice," in *Ubu roi*, Alfred Jarry (Paris: Larousse, 1985).
- Belisová, Šárka. "La traduction tchèque d'Ubu Roi," in *Alfred Jarry et la culture tchèque / a česká kultura*, ed. Mariana Kunešová (Ostrava: Ostravská univerzita v Ostravě, 2008), 201–210.
- Čulík, Jan. *Jací jsme: Česká společnost v hraném filmu devadesátých a nultých let* (Brno: Host, 2007).
- Esslin, Martin. *The Theatre of the Absurd* (Garden City, NY: Doubleday, 1961).
- Fell, Jill. *Alfred Jarry* (London: Reaktion Books, 2010).
- Gliński, Mikołaj. "Król Ubu czyli Polacy" — *oczami Polaków*," 2013, accessed June 25, 2019, <https://culture.pl/pl/artykul/krol-ubu-czyli-polacy-oczami-polakow>.
- Grossman, Jan. "Kráľ Ubu [1966]," in *Analýzy*, Jan Grossman (Praha: Československý spisovatel, 1991), 381–382.
- Gruszevska-Blaim, Ludmila. "Dystopianising the dystopian: Piotr Szulkin's film tetralogy," in *Dystopia(n) Matters: On the Page, on Screen, on Stage*, ed. Fátima Vieira (Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2013), 202–216.
- Halada, Andrej. *Český film devadesátých let: Od Tankového praporu ke Koljovi* (Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1997).
- Janowska, Katarzyna. "Witamy w kraju Ubu," *Polityka*, no. 39 (2003), 63.
- Jarry, Alfred. *Král Ubu*. Adapted by Miloš Macourek and Jan Grossman (Praha: Dilia, 1966).

41) Ibid.

- Jarry, Alfred. *The Ubu Plays*, transl. by Cyril Connelly and Simon Watson Taylor (London: Methuen, 1983).
- Jarry, Alfred. [*Nadsamec, Messalina, Ubu králem*] (Praha: Rudolf Škeřík, 1930).
- Jarry, Alfred. "Conférence prononcée à la création d' «Ubu roi»,» in *Ubu roi*, Alfred Jarry, ed. Henri Béhar (Paris: Larousse, 1985).
- Jarry, Alfred. *Ubu králem a jiné hry a prózy* (Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1961).
- Jarry, Alfred. *Ubu Król, czyli Polacy* (Wolne lektury, SA), accessed June 25, 2019, <http://wolnelektury.pl/katalog/lektura/ubu-krol>.
- Just, Vladimír. "Ubu spoutaný?," *Film a doba* 42, no. 4 (1996), 186–187.
- Kainar, Josef. *Ubu se vrací a jiné hry* (Praha: Filip Tomáš — Akropolis, 2019).
- Konefał, Sebastian Jakub. "Piotr Szulkin (26 April 1950–3 August 2018)," *Studies in Eastern European Cinema* 10, no. 1 (2019), 75–76, accessed July 8, 2019, <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/2040350X.2018.1543997>.
- Konefał, Sebastian Jakub. "Piotr Szulkin: katastrofy logosu i absurdu istnienia," *Kwartalnik Filmowy*, no. 104 (2018), 216–227.
- Kot, Wiesław. "Rachunek za piwo," *Newsweek Polska*, no. 3 (2004), 93.
- Kundera, Ludvík. "Ubuovský svět Alfreda Jarryho," in *Ubu*, Alfred Jarry (Praha: KRA, 1993).
- Loska, Krzysztof. "The apocalyptic imagination in the films of Piotr Szulkin," *Maska. Magazyn antropologiczno-społeczno-kulturowy*, no. 35 (2017), 11–22, accessed June 22, 2019, <http://www.maska.psc.uj.edu.pl/numery/numery-reguluarne/numery-31-40/numer-xxxv#>.
- Lubelski, Tadeusz. *Historia kina polskiego: Twórcy, filmy, konteksty* (Chorzów: Videograf II, 2009).
- Maciejewski, Łukasz. "Grównem po równo," *Kino* 38, no. 1 (2004), 50.
- Macourek, Miloš. „Autorská poznámka,” in *Král Ubu. Filmový scénář Miloše Macourka*, Alfred Jarry (Praha: Cinema, 1996).
- Miholová, Kateřina. *Král Ubu / Ubu the King. Jarry & Grossman & Fára* (Praha: KANT, 2007).
- Mirski, Piotr. "Piotr Szulkin z perspektywy," *Kino* 46, no. 10 (2012), 88.
- Nádvořík, Ondřej. "Bratrský překlad neboli porovnání a stylistická analýza dvou textů *Ubu králem*," in *Král Ubu: Panděro moci*, Alfred Jarry (Ostrava: Národní divadlo moravskoslezské, 2016), 35–72.
- Nelson, Brian. *The Cambridge Introduction to French Literature* (Cambridge: Cambridge University Press, 2015).
- Wróblewski, Janusz. "Grównno narodowe," *Polityka*, no. 3 (2004), 61.

Filmography

- Ga, ga. Chwała bohaterom* (Piotr Szulkin, 1985)
- Golem* (Piotr Szulkin, 1979)
- Král Ubu* (F. A. Brabec, 1996)
- Kytice* (F. A. Brabec, 2000)
- Máj* (F. A. Brabec, 2008)
- O-bi, o-ba. Koniec cywilizacji* (Piotr Szulkin, 1984)
- Ubu et la grande Gidouille* (Jan Lenica, 1979)

Ubu Król (Piotr Szulkin, 2003)

V žáru královské lásky (Jan Němec, 1990)

Wojna światów — następne stulecie (Piotr Szulkin, 1981)

Biography

Petr Mareš is affiliated with the Institute of Czech Language and Theory of Communication, Faculty of Arts, Charles University, where he was promoted to full professor in 2004. His research interests include style, the structure of texts and communication (especially in fiction and media discourse) and relationships between verbal and non-verbal communication, which he explores on the example of film in particular (use of language in film, adaptations of literary works, texts discussing films).

Miroslava Papežová (Univerzita Karlova)

Ladislav Rychman: transmediální cesta ke *Starcům na chmelu*

Ladislav Rychman: The Transmedia Way to *The Hop-Pickers*

Abstract

This study explains the early career of the Czech film director Ladislav Rychman including forming his professional orientation, creative approach and features. Dealing with the transmedia directors concept, it analyses the Ladislav Rychman's way to making the first film musical in Czechoslovakia — *The Hop-Pickers* from 1964. Working on short and documentary films, advertising films, television entertainment shows and formats, music films and film musicals, polycran projects, Ladislav Rychman transposed his creative know-how between culture industries, media and formats simultaneously during his longlasting career. The aim of the study is to reveal this transmedia transfer of institutional and stylistic practices in Rychman's career towards *The Hop-Pickers*.

Keywords

pop culture, culture industries, film musical, genre films, transmedia director

Klíčová slova

popkultura, kulturní průmysly, filmový muzikál, žánrový film, transmediální režisér

— — —

Může se zdát poněkud nezvyklé uvést studii zaměřenou na jednoho tvůrce momentem konce jeho života. V případě režiséra, scenáristy a inter- i multimediálního tvůrce Ladislava Rychmana je však takový začátek příhodný i příznačný. Ukazuje nám totiž, jak se dlouholetá, obsáhlá, formálně i žánrově pestrá tvorba realizovaná pro nejrozličnější média může v naší kulturní paměti poměrně snadno a rychle zredukovat na pár tzv. kanonických položek. Přitom podrobnější vhled do kariérní trajektorie jednoho takového opomíjeného tvůrce může o naší audiovizuální kultuře rozkrýt mnohem více nežli setrvávání u výkladu dějin skrze již zavedené tradiční figury a díla.

Začnu tedy samotným koncem. Když Ladislav Rychman 1. dubna 2007 ve věku 84 let zemřel, nekrology většinou recyklovaly podobné, ne příliš invenční titulky jako v případě Rychmanových životních jubileí nebo zveřejnění jeho dramatického zážitku z konce druhé světové války: „Zemřel otec Starců na chmelu“,¹⁾ „Chodili spolu z čisté lásky. Zemřel režisér filmového muzikálu *Starci na chmelu* Ladislav Rychman“,²⁾ „Starci na chmelu osiřeli“,³⁾ „Režisér Starců si kopal hrob“,⁴⁾ Na jednu stranu přirozená asociace a obvyklé připomenutí nejproslulejšího filmu-muzikálu, s nímž Rychman byl, je a zřejmě i nadále bude ponejvíce spojován. Na stranu druhou přiživování mýtu režiséra jednoho díla. Ostatně on sám si příležitostně povzdechl, že je „Starci“ prokletý člověk.⁵⁾ Jeho ranými filmařskými počiny totiž byly formáty spíše efemérní nebo zdánlivě méně atraktivní povahy realizované v reklamní a krátkometrážní tvorbě. Popkulturní produkce zejména v oblasti televizní zábavy, jakkoliv divácky žádaná i řemeslně kvalitní může být, je zase umělecky pomíjivou, často apriori zatracovanou. Možná i proto zůstává tato sféra bez větší pozornosti badatelů a bez odborné reflexe. A jde-li o Rychmanovu práci z doby tzv. normalizace, tato byla doposud spíše devalvována na již takřka zlopověstný snímek *Hvězda padá vzhůru* v hlavní roli s Karlem Gottem.

Filmografie Ladislava Rychmana je však mnohem obsáhlejší a co do formátů i jejich ztvárnění pestřejší. Zahrnuje působení na divadle, v reklamě, tvorbu krátkometrážní i celovečerní, žánr detektivky, psychologické drama i budovatelské melodrama, hororovou komedii a samozřejmě hudební filmy a muzikály. Speciální kategorie pak tvoří hudební zábavné formáty a pořady vyrobené pro televizní obrazovku či polyekranové projekty. Jak dosavadní výzkum ukazuje, Ladislav Rychman byl samouk, filmař-řemeslník i inovátor, který tzv. zespod nabývané know-how transmediálně šířil kulturními průmysly a médii, mezi nimiž se posunoval nebo simultánně působil.

Tvůrčí překračování hranic médií a přesuny mezi nimi bylo (a stále je) záležitostí i jiných umělců, tudíž nejde o praxi v české kultuře ani kinematografii neobvyklou. Pavel Hobl začínal po absolutoriu FAMU natáčením krátkých a dokumentárních filmů, pak po nějakou dobu kombinoval práci na celovečerních žánrově pestrých filmech a televizních hudebně-zábavných i písničkových pořadech, vyzkoušel i práci na polyekranech. V 70. letech po návratu z Německa se těžištěm jeho tvorby staly dokumenty, případně práce pro televizi. Z režisérů se mezi televizní zábavou a celovečerními filmy pohyboval Zdeněk Podskalský. Ján Roháč spolupracoval s divadlem Semafor, spolu s Vladimírem Svitáčkem natáčeli televizní písničky a realizovali celovečerní hudební film *Kdyby tisíc klarinetů*. Ján Roháč se pak od 70. let do své předčasné smrti v roce 1980 věnoval stěžejně televizní zábavě. Jan Němec se po absolventském krátkém filmu zaměřil na tvorbu celovečerní a pro televizi pracoval v době, kdy nedostával příležitosti na Barrandově. Tehdy natočil dva televizní recitály z Martou Kubišovou.⁶⁾

1) Mírka Spáčilová, „Zemřel otec Starců na chmelu“, *Mladá fronta DNES* 18, č. 79 (2007), B/5.

2) Věra Mišková, „Chodili spolu z čisté lásky: Zemřel režisér filmového muzikálu *Starci na chmelu* Ladislav Rychman“, *Právo* 17, č. 79 (2007), 14.

3) Blanka Kovaříková, „Starci na chmelu osiřeli“, *Vlasta* 61, č. 18 (2007), 50–51.

4) Jan Gazdík, „Režisér Starců si kopal hrob“, *Mladá fronta DNES* 17, č. 246 (2006), 1, A6.

5) Helena Hejčová, „S Ladislavem Rychmanem: O jednom vzácném koření“, *Kino* 37, č. 20 (1982), 5.

6) Miroslava Papežová, „Marta Kubišová: ne-herečka s cenou Thálie: České pop-hvězdy 60. let mezi divadlem, filmem a televizí“, *Iluminace* 30, č. 2 (2018), 77–92.

Rychmanova praxe tedy není ojedinělá, je součástí tradice, mimochodem doposud podrobně neanalyzované a nepopsané. Analýza jeho kariérní trajektorie a vlivu na lokální audiovizuální tvorbu tak může být i případovou studií o fungování těchto tradic a procesů v našem kulturním prostředí. To, čím se Rychman vymyká, je schopnost fluidně přenášet těžiště své tvorby mezi různé průmysly či média a formáty. Mimo něj se málokterý filmař transponoval takto univerzálně, souběžně a dlouhodobě během celé kariéry. Navíc, jak ve studii objasním, Rychman systematicky pracoval s hudební složkou svých projektů, podílel se na hudební dramaturgii svých filmů, a to i mimo vyložené hudební snímky.

Carol Vernallis v knize *Transmedia Directors. Artistry, Industry and New Audiovisual Aesthetics* označuje za transmediální takové režiséry, jejichž umělecká stopa je vysledovatelná právě skrze působení v různých médiích, a jimž vlastní styl je z této stopy abstrahovatelný a identifikovatelný. Mnoho takových režisérů pracuje ve svých dílech významným způsobem s hudbou a Vernallis se spolu s dalšími badateli soustředí právě na to, jak transmediální režiséři pracují s obrazem a hudbou napříč médii.⁷⁾ Ladislav Rychman je příkladem českého filmaře, který takto působil mnohem dříve, než byla jeho praxe za transmediální označena. Jako tvůrce tzv. syntetického typu usiloval v tvorbě o symbiózu zvuku a obrazu a snažil se toto spojení ozvlášťňovat a modifikovat. Cílem této studie je tyto postupy pojmenovat, vysledovat tvůrčí východiska Rychmanovy budoucí profesní orientace, charakterizovat jeho tvůrčí naturel a analyzovat transfer jeho tvůrčího přístupu mezi audiovizuálními formáty a médii.

Vzhledem k rozsáhlosti Rychmanovy tvorby zasahující několik desetiletí není možné na prostoru jedné studie podrobně analyzovat všechna díla a jevy. Proto se zaměřím na ranou kariéru s formativními událostmi, poukážu na přenos zkušeností a prvků mezi formáty a médii, a to z hlediska institucionálního i z hlediska stylu, čímž mimo jiné objasním okolnosti a dráhu, jež vedly k oněm dnes už téměř ikonickým *Starcům na chmelu* (1964). Rovněž předeseílám, že se v rámci výzkumu nevyhýbám společensko-politickým otázkám nebo otázkám spojeným s Rychmanovým působením po roce 1969. Pro záměry a cíle této studie se však tato jinak důležitá problematika nejeví jako podstatná a také si žádá ještě důsledný průzkum a relevantní vyhodnocení dosavadních i protichůdných zjištění.⁸⁾

7) Carol Vernallis – Holly Rogers – Lisa Perrott, eds., *Transmedia Directors: Artistry, Industry, and New Audiovisual Aesthetics* (New York – London, Bloomsbury, 2020), 1–8.

8) Autorka studie provádí od roku 2019 rešerše týkající se této problematiky, například i otázky Rychmanova členství ve straně. Z veřejně dostupných zdrojů i ze šetření v některých institucích však nelze zatím učinit jednoznačné závěry. Šetření v Archivu bezpečnostních složek i v Národním archivu skončilo s negativním výsledkem. Oproti tomu Štěpán Hulík označuje Rychmana za jednoho z devíti režisérů, kteří si po prověrkách na Barrandově počátkem 70. let členství v KSČ uchovali. Viz Štěpán Hulík, *Kinematografie zapomnění: Počátky normalizace ve Filmovém studiu Barrandov (1968–1973)* (Praha: Academia, 2011), 121.

Tvůrčí východiska a profesní orientace

Humor je do určité míry prizma, jímž měřím život. Je to svého druhu vyznání, něco, co je v člověku nejvíce uloženo. Snad proto, že já sám měl život těžký a vím, jaká hodnota je mít a zachovat si co nejdéle smysl pro humor. Proto se snažím, aby se divák na mých filmech alespoň trochu bavil.⁹⁾

Ladislav Rychman se narodil 9. října 1922 v Praze do národnostně smíšeného manželství. Matka Marta Rychmanová byla Židovka, otec Ladislav Rychman, důstojník Československé armády byl Čech. Rodiče se v roce 1933 rozvedli, tudíž následující celosvětové události spojené s nástupem nacismu a perzekucí Židů do Rychmanova života výrazně zasáhly. Ladislav Rychman osobní tíživé zkušenosti s holokaustem do své tvorby explicitně nepromítl ani je po dlouhou dobu neakcentoval ve veřejném vystupování.¹⁰⁾

Celoživotně traumatizujícím zážitkem pro něj bylo povolání maminky a nevlastní sestry v roce 1942 k transportu. Z hlediska formování Rychmanových tvůrčích východisek byla iniciační osobou právě maminka, které i on sám připisuje zásadní roli pro svoji pozdější profesní orientaci. Od raného dětství v něm přirozeným způsobem — láskou k hudbě a zpěvu, poslechem rádia, zálibou v divadle — podněcovala zájem nejen o tyto umělecké obory.¹¹⁾ Rychman chodil s rodiči na operu, hrál na pianovou harmoniku, učil se na klavír. Později jako student trochu muzicíroval, bavit ho swing a jazz, souběžně stále navštěvoval operní představení v Národním divadle. Začal si půjčovat a během představení sledovat klavírní partitury, což ho po válce přivedlo i ke studiu hudební vědy u profesora Josefa Huttera.¹²⁾ Veškeré tyto Rychmanovy dětské a mladické kontakty s uměním a hudbou rozličných žánrů byly určujícími pro jeho specializaci na hudebně-dramatické žánry, jež se staly dominantní součástí a specifickým rysem jeho tvorby.

Vedle orientace na formálně i stylisticky funkční propojení audia s vizuálním je dalším znakem Rychmanovy kariéry takřka eminentní zájem o populární zábavné žánry, jehož počátky lze shledávat v zapojení do akcí studentské recesistické party. Recesisté, jak si říkali, se seskupili před válkou a Rychman se připojil coby student v době okupace. Náležitě ustrojeni, vybaveni fotoaparáty a vypůjčenými kamerami bez filmu podnikali důmyslně naplánované výpravy, při nichž uváděli nezúčastněné lidi do stavu tzv. recesse, tedy záměrně v nich vzbuzovali dojem účasti na nějaké recesisty smyšlené skutečnosti, uplatňovali při tom absurdní humor, sledovali reakce lidí, akce fotodokumentovali.¹³⁾ Tyto výpravy pěstovaly v Ladislavu Rychmanovi specifický smysl pro humor, rozvíjely fantazii

9) Jiří Pehe – Ladislava Vydrová, „Nové barrandovské veselohry“, *Kino* 36, č. 10 (1981), 8–9, zde 9.

10) Ladislav Rychman zveřejnil svůj příběh poprvé v 80. letech a uceleně jej pak odvyprávěl v roce 1996 pro nadaci Survivors of the Shoah Visual History Foundation, jejímž zakladatelem je režisér Steven Spielberg, aby svým svědectvím přispěl k uchování paměti holokaustu. Viz USC Shoah Foundation, cit. 21. 2. 2021, <https://vhaonline.usc.edu/quickSearch/resultList>. Srov. Magda Hettnerová, et al., *Kniha živých: Hovory s pamětníky 2. světové války* (Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 2005), 9.

11) USC Shoah Foundation, cit. 21. 2. 2021, <https://vhaonline.usc.edu/quickSearch/resultList>.

12) Ladislav Rychman, *Od let učňovských (školák, recesista, lágr, divadlo Satiry, televize, a jiné) až k filmové maturitě (Starcí na chmelu)*. Rukopis, nedatováno [2005?], 4. Osobní archiv Ladislava Rychmana.

13) Vladimír Borecký, „S Recessi třikrát v recesi“, *Zdravotnické noviny* 39, č. 47–48 (1990), 11.

Obr. 1: *Dáma na kolejích*

Obr. 2: „Babičky dobíjejte přesně!“

a byly také jeho prvními hereckými výstupy.¹⁴⁾ Vymýšlením, plánováním a realizací těchto zábavných projektů nabýval i amatérské dramaturgicko-režijní zkušenosti.

Ochotnická tvorba byla pro Rychmana humánním elementem během jeho internace v pracovním táboře v Bystřici u Benešova, k čemuž byl v létě roku 1944 povolán. Podle jeho slov museli vězni v táboře těžce pracovat, byli šikanováni a trestáni za maličkosti, ale situace tam byla o něco snazší a šance přežít větší než ve vyhlazovacích nebo i jiných pracovních táborech v okolí.¹⁵⁾ Paradoxně právě zde se v Rychmanovi začaly probouzet umělecké ambice, a to při nacvičování drobných scének a skečů, které po večerech spolu s dalšími, podobně založenými vězni předváděli, a které u spoluvězňů vzbuzovaly velký ohlas.¹⁶⁾ Kromě toho si po večerech šeptem zpívali, hlavně písně Voskovce a Wericha. „Tehdy jsem poznal, jakou sílu může mít písnička. I herecký projev a zábava obecně. Zjistil jsem, že dokáží držet lidi nad vodou,“¹⁷⁾ píše Rychman, objevující v drsných podmínkách lágru náladotvorný, povzbuzující rozměr zábavy i umělecký potenciál v sobě samém.

Hudba byla důležitým pojítkem i pro Rychmanův návrat z pracovního tábora, navíc po dramatickém zážitku, kdy byl spolu s dalšími uprchlíky zajatý na útěku náhodnou hlídkou. Všichni si museli před popravou zastřelením vykopat hrob, dostihla je ale hlídka z tábora a de facto je vysvobodila, aby je přivedla zpět do tábora. Bylo to už na samém konci války dne 2. května 1945, hned v následujících dnech byl tábor rozpuštěn a vězni se rozprchlí. Po návratu do Prahy šel Rychman ke kamarádům, kteří ho bezprostředně, bez jakéhokoliv sentimentu přivítali, posadili ke klavíru a vyžadovali hraní a zpěv. Právě díky tomuto přístupu se Rychman dle svých vzpomínek začal rázem cítit zase jako normální člověk.¹⁸⁾

Prožitky z dětství s milující maminkou, která inklinovala k hudbě, divadlu, opeře, následné mladické zkušenosti s moderní muzikou, s recesí, i co do provedení prostá, avšak v účinku nesmírně silná zábava vyvzdorovaná skrze podmínky pracovního tábora, to vše nakonec převýšilo zážitky traumatické a Ladislava Rychmana motivovalo a determinova-

14) Ladislav Rychman se krátce objevil ve filmech *Daleká cesta*, *Císařův pekař — Pekařův císař*. Později se jako režisérské cameo představil coby postava ředitele spořitelny v *Dámě na kolejích* (obr. 1), při zkoušce kostýmu tanečnice v povídce *Jak se koupe žena* z filmu *Zločin v dívčí škole* nebo jako jeden ze zájemců o robotickou babičku ve snímku „*Babičky dobíjejte přesně!*“ (obr. 2).

15) Hettnerová, et al., *Kniha živých*, 13.

16) Dalšími vězni z kulturní a umělecké sféry byli například operní a operetní zpěvák Jára Pospíšil nebo herec Miloš Kopecký.

17) Hettnerová, et al., *Kniha živých*, 14.

lo k působení v oblasti zábavy a k pěstování popkulturních žánrů. Sám k tomu řekl, že oproti jiným, kteří z válečných prožitků těžili skvělá díla, on sám za sebe se rozhodl upnout energii a vetknout potenciál do tvorby zábavné.¹⁹⁾

K válečné tematice se ve své tvorbě uchýlil jen jednou, a sice v normalizačním budo-
vateckém melodramatu *Píseň o stromu a růži*, kde se hlavnímu hrdinovi v hereckém po-
dání Vjačeslava Tichonova ve flashbacích vrací vzpomínky na osvobození Prahy, a i ty
Rychman stylisticky zastřel mlhavou záclonou coby oparem vzpomínek hlavní postavy
snímku. Absence válečné tematiky nebyla u Rychmana projevem zatvrzelosti vůči osobní
minulosti, zahořknutím či únikem. O tom, že ho prožitá traumata v budoucí tvorbě ne-
omezovala, svědčí i jeho účast v koprodukčním polyekranovém projektu *Noricama*, který
realizoval se scénografem Josefem Svobodou a dalšími spolupracovníky na počátku 70. let
pro město Norimberk u příležitosti pětistého výročí narození německého malíře Albrech-
ta Dürera.²⁰⁾

Pravděpodobně jediným jeho zamýšleným pacifistickým projektem pak zůstává ne-
realizovaný scénář k filmu *Mraky a hračky*, který napsal v roce 1957 spolu s Josefem Bouč-
kem.²¹⁾ Hlavní myšlenka povídkového filmu „aby nikdo a nikde už nerušil dětské hry“²²⁾
měla být laděna až do dokumentaristického stylu a všechny důležité situace vyjádřeny více
obrazem nežli dialogy, což je v explikaci scénáře označeno za „u nás snad méně obvyklé“.²³⁾
Označení „méně obvyklé“ se postupně stává charakteristické pro Rychmanův tvůrčí pří-
stup. Citát z explikace scénáře zamýšleného snímku *Mraky a hračky* je v tomto textu prv-
ním z konkrétních příkladů Rychmanovy snahy neotřele promýšlet formálně-stylistické
postupy pro vyjádření filmových námětů.

Tvůrčí přístup a charakteristika

Vždycky mě lákalo všechno, co se mi zdálo objevné a nové, a proto jsem se dostal
i do těch oblastí, které nebyly čistě filmové. Stále to ale bylo kdesi v pozadí podmí-
něno snahou dělat na muziku.²⁴⁾

Zaostřením na zábavnou tvorbu se Rychman ocitl v autorsky rozmanitém a z divácké-
ho hlediska atraktivním teritoriu. V rámci popkulturní sféry zkoušel nové formáty (tele-
vizní písnička), vnášel originální podněty (reklamní tvorba a folklorní snímky), nakládal
volněji s žánry (například hudební filmy nebo hororová komedie „*Babičky dobíjejte přes-
ně!*“) či realizoval několik tzv. poprvé (televizní revue, filmový muzikál ad.). Pionýrský pří-
stup patřil k jeho tvůrčímu naturelu, i když výsledek nebyl nutně vždy kriticky považován
za zdařilý, respektive byly Rychmanovy pozdní filmy přijímány jako méně zdařilé nežli oni

18) USC Shoah Foundation, cit. 21. 2. 2021, <https://vhaonline.usc.edu/quickSearch/resultList>.

19) Tamtéž.

20) Hettnerová, et al., *Kniha živých*, 14.

21) Scénář *Mraky a hračky*, Archiv Barrandov Studio, f. Scénáře.

22) Tamtéž.

23) Tamtéž.

24) Hejčová, „S Ladislavem Rychmanem“, 5.

„mezni“ *Starci na chmelu*. Ze synopsí, explikací a scénářů vyplývá, že Rychman nechtěl se-
trvat u čisté muzikálové formy a zajímal ho spíše žánrové modifikace. V roce 1969 napsal
spolu s Václavem Nývltlem scénář podle divadelní předlohy Vítězslava Nezvala *Milenci
z kiosku*, který byl určen pro tvůrčí skupinu Filmového studia Barrandov (FSB) Pavel Ju-
ráček — Jaroslav Kučera. V úvodní explikaci se píše:

V tomto filmu se některé dialogy mluví a některé zpívají. Někdy dochází k této změ-
ně i uprostřed jediné věty [...] Kromě původních autorových figur zasahují do hry
ještě dvě postavy [...] Jejich představitelé by měli mít smysl pro pohybově značně
náročné herectví, blízké komice smutných klaunů nebo projevu některých typů
z klasické filmové grotesky. Tyto dvě postavy obstarávají skutečně asi to, co v opeře
sbor, a také se tím netají, nýbrž naopak — převlékají se před zraky diváků do těch
epizodních rolí, které jsou právě potřeba pro atmosféru a dokreslení určité scény.²⁵⁾

Uvedená citace je příkladem Rychmanova zájmu posunout hudebně-dramatickou
tvorbu experimentálním způsobem mimo známé konvence nebo transformovat divadel-
ní či operní prvky do média filmového a televizního, a to i v krátkometrážních a reklam-
ních formátech. Jinými ukázkami žánrových variací jsou televizní hudební komedie na
motivy z řecké mytologie podle scénáře Nataši Krempové *Pojďte s námi mezi bohy!* a dvou-
dílná bohatýrsko-milostná hudební komedie *Tři mušketýři*. Materiály ke *Třem mušketý-
rům* svědčí o Rychmanových schopnostech přistupovat k zamýšlenému projektu kom-
plexně jak v rovině umělecké, tak i praktické nebo technické. Jeho průvodní komentář
z května 1982 k vlastnímu scénáři je rozčleněn do čtyř kategorií — úprava původní před-
lohy, hudební složka, pojetí obrazové a obsazení — přičemž v každé kategorii podrobně
rozepisuje vlastní ideu. V rovině umělecké: „Měla by to být podívaná. Podívaná atraktiv-
ní, romantická — okouzlení básnickým slovem, hudbou i obrazem,“²⁶⁾ tj. spolu s tancem
uměleckými obory, jejichž syntéza v audiovizi byla neustálým předmětem jeho tvůrčího
zájmu. Na praktické úrovni pak v elaborátu s názvem „Jak by měli vypadat televizní *Tři
mušketýři* a co jsem pro to učinil“ popisuje práci při nutném zkrácení předlohy a způsob
eliminace veršů, neboť již znal specifika televizní tvorby a věděl: „že divácký zážitek z te-
levizního díla je při delším časovém trvání podroben značnému nároku.“²⁷⁾ Vznášá i tech-
nické požadavky na přenosový několikakamerový vůz kvůli scénám v exteriéru, na spolu-
práci s kaskadéry a skupinami historického šermu kvůli „akčním“ scénám a počítá s herci
„v první řadě dobře mluvícími verše a v druhé řadě značně pohybově nadanými“²⁸⁾ Co se
hudební dramaturgie týče, analyzoval hudební složku a její jednotlivé motivy, neboť chtěl
využít Nezvalovu původní klavírní skicu. V rámci projektu tak měl kontrolu i nad velkou
částí přípravné fáze.

Nezdarem často končily Rychmanovy pokusy prosadit žánrové obměny i do jejich po-
jmenování v rámci propagace a uvedení snímku. Kupříkladu hudební film ze studentské-

25) Scénář *Milenci z kiosku*. Osobní archiv Ladislava Rychmana.

26) Scénář *Tři mušketýři*. Osobní archiv Ladislava Rychmana.

27) Tamtéž.

28) Tamtéž.

ho prostředí *Láska na druhý pohled* doplnil přídomek „říkankový“²⁹⁾ nebo spíše „film komentovaný hudbou“.³⁰⁾ Upozorňoval na epigramickou strukturu jako novou formu hudebního filmu ve své filmografii a od propagace tohoto snímku coby muzikálu se v rozhovorech distancoval.³¹⁾ Nicméně zmínění žánru muzikálu, potažmo od režiséra filmů *Starců na chmelu*, *Dáma na kolejích*, *Hvězda padá vzhůru* nebo *Jen ho nechte, ať se bojí*, mělo být prvkem, který do kin přiláká co nejvíce diváků. To se pak podepsalo i na rozporuplném přijetí filmu,³²⁾ ačkoliv žánrová nejasnost nebyla jediným důvodem negativní kritiky,³³⁾ a oproti dřívějším filmům i upadající návštěvnosti.³⁴⁾

Za zásadní problém rozvoje muzikálové tvorby v československé kinematografii označoval Ladislav Rychman nedostatek kvalitních námětů, které by bylo vůbec reálné do muzikálové podoby převést, a především pak absenci kvalitních scénářů vhodných pro tento výjimečný, u nás ne tak úplně pěstěný žánr.³⁵⁾ On sám filmové náměty vyhledával, ale za scenáristu se nepovažoval. Do celovečerních projektů vstupoval jako spoluscenárista a hudební dramaturg, podepsaný je pod scénáři technickými. Úspěch *Starců* i *Dámy* přisuzoval mimo jiné právě scénářům spolupracovníka Vratislava Blažka, který byl výborným dramatikem, satirikem, textařem i scenáristou schopným psát tak, že volně přecházel mezi mluveným slovem a texty písní, tudíž byly jeho scénáře koherentním dílem. Kromě blízké spolupráce s Vratislavem Blažkem adaptoval Rychman v 60. letech dvě předlohy Josefa Škvoreckého. Oba autoři ale odešli po srpnových událostech roku 1968 do exilu a Rychman se tak ocitl v situaci bez osvědčených autorů a scenáristů.

Z hlediska každodenní filmařské praxe je pro Rychmana symptomatická potřeba komentovat nefunkční nebo omezující produkční, technické či pracovní podmínky. V lednu 1964 sepsal dvoustránkový elaborát v podobě reportáže z natáčení *Starců na chmelu* s názvem „Umění do 18ti aneb Na chodbě stojí rozhněvaný mladý muž...“ V rukopise dokumentu určeném s největší pravděpodobností vedení FSB líčí produkční praktiky během natáčení prvního československého muzikálu. S ironií jemu vlastní vykresluje situaci, kdy v pátek v 16:23 hodin, uprostřed natáčení jedné ze scén s Vladimírem Pucholtem, ruší techničti pomocní členové štábu herce koncentrovaného na výkon před kamerou odpočíváním minut zbývajících do konce pracovní doby. Současně avizují neochotu podílet se na dokončení natáčení již postavené, připravené a nasvícené scény, i když by šlo o pouhých dvacet minut přesčasu. Produkční praktiky, kdy se vše řídí plány, řady, denními metrážemi, tabulkami, které vůbec nezohledňují praxi uměleckou, líčí Rychman jako „neuvěřitelnou těžkopádnost, která ve svých důsledcích hospodářských se obrací — přesně proti němu,“ tedy proti pracovnímu týmu i celému systému.³⁶⁾

29) Ladislav Rychman, Explikace k závěrečné úpravě scénáře filmu *Láska na druhý pohled* před realizací, ze dne 14. 7. 1979. Archiv Barrandov Studio, f. Scenáře.

30) Robert Kolář [Ladislav Tunys], „Jaká je *Láska na druhý pohled*“, *Záběr* 14, č. 25 (1981), 3.

31) Tamtéž.

32) Jan Kliment, „Spíše komedie než muzikál“, *Rudé právo* 62, č. 196 (1982), 5.

33) Jan Rejžek, „Neúspěch na první pohled“, *Film a doba* 28, č. 9 (1982), 524–526.

34) Václav Březina, et al., *Československý film a filmová distribuce I.: Katalog dlouhých zvukových hraných filmů 1930–1987* (Praha: ÚPF, 1988).

35) Hejčová, „S Ladislavem Rychmanem“, 5.

36) *Umění do 18ti aneb Na chodbě stojí rozhněvaný mladý muž...* Rukopis I/1964. Osobní archiv Ladislava Rychmana.

V případě *Dámy na kolejích* se v dopise řediteli FSB Vlastimilu Harnachovi vymezuje proti nadsazenému množství předepsané denní metráže. Pro tvůrce a štáb to bylo nevýhodné a ekonomicky předem demotivující, jelikož nemohli dodržet denní výrobnost, a tím ani termíny a rozpočet. V závěru dopisu pak doslovně prosí, aby se směl v případě, že mu nebude vyhověno a nenajde se ani lidsky rozumné řešení, vzdát režie tohoto filmu.³⁷⁾ V dopise ústřednímu dramaturgovi FSB Ludvíku Tomanovi se zase ohradil proti novému požadavku na technické pojetí a změně formátu filmu *Láska na druhý pohled*. Štábu bylo několik dní po provedené technické explikaci snímku sděleno, že nově má být natočen na formát cinemascope. Rychman spolu s kameramanem považovali toto rozhodnutí za nepříznivé, a to kvůli nedostupnosti potřebných světelných objektivů a citlivějšího filmového materiálu. Film „by měl být snímkem s rychlým, mladým, svěžím, vnitřním i vnějším rytmem. Budeme-li však točit aparaturou a světelným parkem nutným pro CS, staneme se rázem těžkopádní, jaksi neohrabaní proti tomu, co je napsáno ve scénáři,³⁸⁾ píše Rychman a jmenuje důvody, pro které se kvůli nečekanému nařízení stanou realizace filmu i jeho výsledná podoba problematickými.

Nešlo o to, že by se Rychman nových technologií obával. Kupříkladu právě v *Lásce na druhý pohled* použil v té době jednu z nejmodernějších kamer steadicam pro co možná nejautentičtější zachycení tanečních scén na parketu ve studentském klubu. „Ano, je to riskantní, ale myslím, že když lidé tuto techniku dobře zvládnou, dá se jí dosáhnout dobrých výsledků. A já jsem byl vždycky pro nové, nejen v technice,³⁹⁾ vyjádřil se k tomu. Rychmanův spolupracovník, kameraman Josef Hanuš, ho označil za tvůrce-koumese, protože zatímco některým jiným režisérům prý stačilo, že se tzv. obrázky hýbou, Rychman se mnohem více zajímal i o praktickou a technickou stránku věci a o to, jakým způsobem film natočit.⁴⁰⁾ Odmítal však riskovat v případech, kdy byl přesvědčen, že neprofesionální rozhodnutí poškodí jeho filmařskou praxi i finální podobu snímku. Mohl sice budít dojem kverulanta, přesto se vůči zavedené praxi, jež byla pro tvůrčí proces překážkou, vymezoval.

„Od let učňovských až k filmové maturitě.“⁴¹⁾ Ladislav Rychman jako transmediální režisér

K výše uvedeným rysům Rychmanovy režisérské tvorby a osobnosti vedla empiricky i kreativně bohatá šňůra dílčích zkušeností realizovaných skrze rozličné formáty a napříč kulturně-mediálními oblastmi: od divadla přes krátký film, reklamu až po televizní i celovečerní tvorbu. Vzájemně tyto oblasti prolínal a interaktivně mezi nimi přenášel svoje tvůrčí preference, zkušenosti, stylistické prvky i profesní kontakty a známosti.

37) Dopis Vlastimilu Harnachovi ze dne 19. června 1965. Osobní archiv Ladislava Rychmana.

38) Dopis Ludvíku Tomanovi, ze dne 18. 3. 1981. Složka *Láska na druhý pohled*. Archiv Barrandov Studio, f. Scénáře.

39) Kolář, „Jaká je *Láska na druhý pohled*“, 3.

40) Osobní rozhovor s kameramanem Josefem Hanušem ze dne 30. října 2019 a telefonický rozhovor s Josefem Hanušem dne 28. ledna 2021. Osobní archiv autorky.

41) Rychman, *Od let učňovských*. Osobní archiv Ladislava Rychmana.

Divadlo a první filmové zkušenosti

První oficiální příležitostí, kde mohl Ladislav Rychman formovat svoje umělecké ambice, bylo angažmá v Divadle satiry v pražské Umělecké besedě, jehož členem se stal v roce 1945. Divadlo satiry bylo v poválečné době význačnou, divácky oblíbenou scénou.⁴²⁾ Pro Rychmanovu kariéru bylo přínosné, že šlo o moderní hudební divadlo autorského typu, kde se pěstovaly malé jevištní formy a se slovem, zpěvem, tancem a hudbou se pracovalo v syntetickém propojení.⁴³⁾ Kupříkladu v kabaretním pásmu *Cirkus plechový* nesly minimálně polovinu sdělení hudba, tanec a zpěv. Kromě osobitého režisérského stylu Oldřicha Lipského měla tato revue s hudebními, tanečními a vizuálními prvky také svoji vlastní choreografii a hudbu zkomponovanou kmenovým spolupracovníkem Divadla satiry, klavíristou, skladatelem a zpěvákem Karlem Harry Macourkem.⁴⁴⁾

Rychman se tak ocitl v inspirativním kulturním centru, kde se kultivovaly všechny disciplíny jevištního projevu, a současně umělecké směry, které ho zajímaly. Dostal příležitost podílet se na námětech i scénářích, v některých představeních účinkoval. Kromě toho bylo Divadlo satiry pro Rychmana iniciační co do navázání profesních kontaktů. Mezi zakladatele Divadla satiry patřili bratři režisér Oldřich Lipský a herec Lubomír Lipský, do hereckého souboru byli přijímáni tehdejší nováčci jako Miroslav Horníček, Miloš Kopecký, Stella Zázvorková, Vlastimil Brodský, Jiří Lír, Josef Hlinomaz. Mnoho z nich pak Rychman obsazoval do svých televizních písniček (Miloš Kopecký v *Mackie Messerovi*), reklam (Stella Zázvorková v reklamě na služby *Opravy ložního prádla*), hudebně-zábavných pořadů i celovečerních filmů (Lubomír Lipský ve filmové roli poručíka Borůvky nebo v televizním snímku *Letní romance* s Helenou Vondráčkovou). Kromě budoucích známých hereckých tváří se zde Rychman potkal s Alfrédem Radokem a scénografem Josefem Svobodou, s nímž později spolupracoval na polyekranových projektech nejen v Laterně magice. Vůbec nejzásadnějším shledáním ale bylo to s dramatikem a scenáristou, původně grafikem Vratislavem Blažkem, autorem scénářů k filmovým muzikálům *Starci na chmelu* a *Dáma na kolejích*. Krátká a zdánlivě nepodstatná divadelní epizoda byla v Rychmanově kariéře naopak důležitým impulzem, neboť měla zásadní vliv na něj osobně coby tvůrce a v důsledku i na množství audiovizuálních počinů, jež realizoval a za něž byl oceňován.

Vedle divadla byla pro Rychmana stále přitažlivější múza filmová. Dobově atraktivní Divadlo satiry navštěvovali rovněž filmaři, a tak se skrze známost s Drahoslavem Holubem dostal Rychman už v roce 1948 ke scenáristické a režijní spolupráci v Krátkém filmu. Podílel se na sérii zhruba desetiminutových snímků, jejichž úkolem bylo tzv. nastavovat zrcadlo prohrěškům v pracovní morálce nebo třeba byrokratickým nešvarům (*Zrcadlo byrokratické*). *Zrcadla* byla součástí poúnorového zaměření společnosti Krátký film (KF) na mimo jiné skloubení satirické linie dokumentární tvorby s její výchovnou rolí ve společnosti a celý cyklus měl v tehdejší produkci KF privilegované postavení. I proto bylo jejich tvůrcům umožněno provést několik vcelku zásadních formálně-stylistických změn oproti původně schválenému plánu.⁴⁵⁾ Ze scénáře úvodního dílu z října 1948 s názvem *Zrcadlo*

42) Vladimír Just, *Divadlo plné paradoxů: Příběh Divadla satiry 1944–1949 a nejen jeho* (Praha: Panorama, 1990), 16–17.

43) Tamtéž, 43.

44) Tamtéž.

45) Lucie Česálková, „Jednej správně socialisticky!“, Český satiricko-výchovný dokument 50. let“, in *Dokumen-*

(*Dnešní život*) vyplývá, že formálně měl být cyklus koncipován jako nový druh filmu, stojící na interakci mezi diváky a filmaři.⁴⁶⁾ Tomu odpovídá i zpracování úvodního dílu. Rámuje ho divácky atraktivní zpřítomnění filmového štábu v čele s Miroslavem Horníčkem coby režisérem, který diváky sebereflexivně oslovuje a v závěru vyzývá k psaní dopisů s náměty na ztvárnění dalších společenských nekalostí. V explikaci scénáře se píše, že jednotlivé filmy

měly by svůj trvalý název Zrcadlo a znělku, jimiž by byly vždy uváděny, takže by se staly populární a vžily jako třeba rubriky písíčních čtenářů v některých novinách nebo besedy v rozhlasu. Byly by ovšem přizpůsobeny filmové technice, filmovým výrazovým prostředkům, filmovým možnostem a podržely by zábavnou formu, na což klademe velký důraz.⁴⁷⁾

Autoři tedy uvažovali o *Zrcadlech* jako o jakési značce, jako o prototypu nového interaktivního filmového cyklu, a promýšleli transfer rozhlasových či písemných formátů pro film. Ačkoliv šlo o teprve režijní a scenáristickou spolupráci Rychmana, lze už zde na drobných prvcích vystopovat jeho účast na koncepčním uvažování při plánování filmového projektu včetně žánrového a formálního ozvláštnění. A jakkoliv jsou *Zrcadla* ideologicky poplatná poulnorové době, jsou také svěže, moderně a humorně zpracovanou společenskou satirou a morálitou, jaká se pěstovala právě na tehdejší Rychmanově domovské divadelní scéně. *Zrcadla* jsou rovněž výchozím příkladem Rychmanovy transmediality mezi kulturními sférami, v tomto případě mezi divadlem a filmem, a to prostřednictvím žánru satiry a angažováním kolegů z divadla: hudbu skládal Harry Macourek a hereckou příležitost dostali mimo jiné Miroslav Horníček, Lubomír Lipský, Miloš Kopecký, Karel Effa, Josef Hlinomaz.

Divadelní prostředí posunulo Ladislava Rychmana na profesní trajektorii směrem k formám zábavných i hudebně-dramatických žánrů. Získal zde první scenáristicko-dramaturgickou praxi a oproti amatérským hereckým výstupům v pracovním lágru také zkušenosti s vystupováním na profesionálních divadelních prknech. Oproti roku 1945, kdy do Divadla satiry nastoupil, měl nyní jasnější představu o organizaci, životě a práci v uměleckém prostředí, o fungování uměleckého souboru, a především o možnostech a účincích různých vyjadřovacích prostředků. Kromě toho zde navázal kontakty důležité pro budoucí úspěšnou filmovou praxi, kterou započal spoluúčastí na projektech v Krátkém filmu. Rychmanův tvůrčí rukopis se tedy utvářel už v poválečné době, a to bez oficiálního vzdělání umělecké povahy, bez zázemí větší kulturní instituce, čistě empirickou cestou a intenzivním působením v uměleckých prostředích.⁴⁸⁾

tárny film v krajinách V4, ed. Mária Ferenčuhová (Bratislava: Vysoká škola múzických umení Bratislava — Filmová a televizní fakulta, 2014), 10–23.

46) Scénář *Zrcadlo (Dnešní život)*, 1. Osobní archiv Ladislava Rychmana.

47) Tamtéž.

48) Ze širší perspektivy se pak k vkladu Divadla satiry nejen na formování Rychmanovy kariéry, ale také na celkový žánrový a popkulturní přínos do naší audiovizuální kultury chce dodat, že snad není náhoda, když dva nejúspěšnější žánrové filmy 60. let natočili právě umělci spjatí s Divadlem satiry: Oldřich Lipský je režisérem parodie *Limonádový Joe aneb Koňská opera* a Ladislav Rychman režisérem muzikálu *Starci na chmelu*.

Obr. 3: *Věštec*Obr. 4: *Věštec*Obr. 5: *Starcí na chmelu*Obr. 6: *Starcí na chmelu*

Prvky satiry přenesl Rychman také do studia Propagfilm, kde coby spoluautor námětu, scénáře a jako režisér natočil v roce 1961 pro podnik Místního hospodářství minimoralitu *Daň z pohodlí*. V roce 1963 uplatnil zkušenosti s inscenováním satirických žánrů také v televizi a na Barrandově. Televizní satirickou agitku za poctivější přístup k práci namísto popracovní honby za melouchařením s názvem *Melouch* ztvárnil Rychman ve stylu starých němých grotesek, zapojil na míru zkomponovaný hudební doprovod a použil animované mezititulky. Formu a styl němé grotesky použil už dříve pro televizní ztvárnění písničky „Obnošená vesta“ (*Obnošená vesta*, 1961). Televizní *Melouch* zaznamenal v rámci skladby zábavných silvestrovských pořadů příznivý kritický ohlas, a to i díky obsazení Miloše Kopeckého a Miroslava Horníčka, dřívějších kolegů z Divadla satiry.⁴⁹⁾

Ve FSB natočil v roce 1963 krátkometrážní satiru *Věštec* o podnikovém účetním Šlikovi (Oldřich Nový), kterému pro jeho vnímavost a práci s čísly říkají věštec, a který se těmito „nadpřirozenými“ schopnostmi stane obávaným a nepohodlným pro nového generálního ředitele Ústředí potravinářských prodejen. V tomto svižném dílku se už také naplno projevil Rychmanovy tendence pro práci s hudebními motivy a zvukovými prvky.⁵⁰⁾ *Věštec* po zvukové stránce uvozují rytmické úhozy mechanické kalkulačky, vzápětí doprovázené moderní jazzovou hudbou. Ve scéně, kdy se zaměstnanci představují novému řediteli, nahradily slova hudební motivy vystihující jednotlivé osobnosti: například zvýšeným tónem štěbetající žena nebo jako žabák kvákající náměstek. Kromě toho rytmizují fil-

49) viz Ota Popp, „Přehledy na konci“, *Večerní Praha* 10, č. 2 (1964), 3. Srov. Jarmila Vyskočilová, „Televize, silvestr a telefon“, *Práce* 20, č. 3 (1964), 3.

50) Hudbu k filmu složil Luboš Fišer.

mové vyprávění záběry a zvuky stylizovaného potlesku či synchronně kráčejících nohou (obr. 3–4).

Tyto postupy lze pak opakovaně nacházet v Rychmanově celovečerní tvorbě. Ve *Starcích na chmelu* udává rytmus kromě tleskání třeba luskání prstů (obr. 5–6). Nebo podobně jako ve *Věštcích* zvučí scénu mechanický stroj účetního Šlika, funguje ve *Starcích na chmelu* volně ležící rekvizita budíku, jehož tikání vzápětí nahradí lehké údery do bubínku spolu s luskáním prstů, což následně propojuje pohyb tanečníků a krokovou choreografii (obr. 6). Hodiny s jelenem na půdě u Filipa a Hanky nejenže ohlašují nadcházející půlnoc, ale současně svým odbíjením předznamenávají dramatickou situaci i zvrat ve vyprávění, když Honza s kumpány napadnou a svážou Filipa v lese a Honza sám se vydá za Hankou na půdu.

Spolupráce s divadlem nepřestala Rychmana zajímat ani v době, kdy už se plně etabloval ve filmu a televizi. Naopak, svoje tvůrčí těžiště mezi nimi přirozeně transponoval. V roce 1967 natočil televizní písničky se zpěváky divadélka Apollo bratří Jiřího a Ladislava Štáidlových,⁵¹⁾ s nimiž už od roku 1968 společně připravovali filmový muzikál *Hvězda padá vzhůru*, původně s názvem *Komety a cititelé*.⁵²⁾ V roce 1977 realizoval divácky úspěšnou bláznivou komedii s písničkami *Jen ho nechte, ať se bojí*, která byla napsaná přímo pro Ludka Sobotu a jeho kolegy z divadla Semafor,⁵³⁾ a kde hraje divadelní prostředí důležitou roli. Uvedené příklady Rychmanovy souběžné pracovní aktivity pro dvě a více mediálních platforem, které svým působením vzájemně ovlivňuje a mezi nimiž přenáší svoje tvůrčí preference i zkušenosti, je současně dlouhodobým rysem jeho tvorby.

Krátký film

Vedle působení v Divadle satiry, nedokončeného studia FAMU a brigády na Barrandově pracoval Ladislav Rychman rovněž v Krátkém filmu, kam od roku 1949 nastoupil do pracovního poměru. V roce 1950 napsal a režíroval barevný propagační film *Pražská neděle*, který měl propagovat výrobky českého textilu a odívání společnosti Centrotex v zahraničí.⁵⁴⁾ Ač snímek zaznamenal v tisku pochvalu,⁵⁵⁾ podle Rychmanových slov šlo o ideologický průšvih, a to kvůli údajné nespokojenosti s příliš moderním pojetím, které se mělo vymykat domácím dobovým trendům v reklamním filmu.⁵⁶⁾ Jakkoliv je nutné brát podobná zpětná hodnocení samotných osobností s rezervou, faktem je, že Rychman moderní způsoby filmového vyjádření látky vyhledával. Navíc se po *Pražské neděli* v jeho filmografii namísto reklam objevuje řada instruktážních filmů a šotů s náměty z nejrůznějších oblastí lidské činnosti: *Loupací radlička* o hluboké orbě tímto nástrojem, snímek o nových možnostech využití propan-butanu, o výrobě vodičů, normování, šetření energií. Soudě dle dostupných scénářů a jednoho z mála dochovaných snímků *Umělé osvětlení pracoviště* o vlivu správně zvoleného typu osvětlení pracovního místa na produktivitu, bezpečnost

51) Josef Hanuš, *Život s kamerou i bez ní* (Blansko: SURF, 2003), 147.

52) Složka *Hvězda*. Osobní archiv Ladislava Rychmana.

53) Jaroslav Vokrál, „Když komedie blázní“, *Práce* 34, č. 169 (1978), 6.

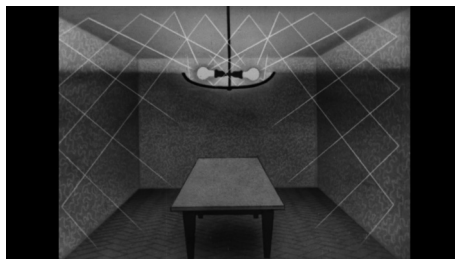
54) Propagační snímek *Pražská neděle* se nedochoval.

55) KP, „Propagační film o československém textilu“, *Žena a móda* 2, č. 9 (1950), 25.

56) Rychman, *Od let učňovských*, 18. Osobní archiv Ladislava Rychmana.



Obr. 7: Umělé osvětlení pracoviště



Obr. 8: Umělé osvětlení pracoviště



Obr. 9: Dáme si do bytu



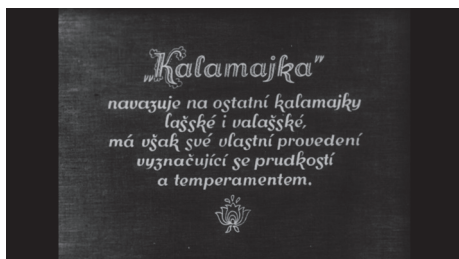
Obr. 10: Dáme si do bytu

a zdraví pracovníků, Rychman zpracoval kreativně i tyto na první pohled fádňi osvětové látky: kombinoval hrané scénky s animacemi (obr. 7–8) nebo nechal nastříkat pole bílou barvou, aby byla funkčnost loupací radličky při orbě efektně názorná.⁵⁷⁾ Kombinaci hrané akce s jednoduchými trikovými animacemi použil Rychman i ve své první televizní písničce *Dáme si do bytu* v roce 1958 (obr. 9–10). Práci na instruktážních filmech se stal z Rychmana tzv. filmový řemeslník, a to tím, kolik rozmanitých témat z nejrůznějších oblastí nejen režijně, ale také scenáristicky zpracoval, a jak různorodé postupy během této praxe obsáhl do svých tvůrčích kompetencí.

Na instruktážní snímky navazuje v Rychmanově filmografii soubor krátkých filmů věnovaných osobnostem naší kultury a umění, natočený pro Studio populárně-vědeckých a naučných filmů. Tyto náměty představovaly pro Rychmana terén, kam mohl vnést svoje tvůrčí preference a uplatnit uměleckou praxi. V oslavném portrétu *Národní umělec Václav Vydra* zapojil divadelní zkušenosti a zinscenoval s Vydrou jevištně dvě scény ze hry Maxima Gorkého *Jegor Buljčev*, v nichž mělo vyniknout Vydrovo mistrovské herectví. Hudební znalosti a zájmy využil ve snímku *Kytice díků* z roku 1953, který je adorací tehdejšího ministra školství a jednoho ze strůjců vývoje poúnorové kulturní politiky Zdeňka Nejedlého. Ten je prezentován jako člověk, který se bez ustání věnuje práci pro svůj národ a vzácnou volnou chvíli pak věnuje rodině a umění. Rychman nechává v delší scéně vyniknout jeho podání klavírních skladeb Beethovena či Fibicha v rodinném kruhu. Scénář filmu *Václav Hollar — český rytec* z roku 1955⁵⁸⁾ pak dokládá počátky Rychmanovy práce v oblasti hudební dramaturgie jeho snímků. V pravém sloupci scénáře totiž Rychman ro-

57) Tamtéž, 17–18.

58) Scénář Václav Hollar — český rytec. Osobní archiv Ladislava Rychmana.



Obr. 11: Lidové tance z Lašska



Obr. 12: Lidové tance z Lašska



Obr. 13: Lidové tance z Lašska



Obr. 14: Lidové tance z Lašska

zepisuje, jakou hudbu použít pro zesílení emocí, jaké hudební prvky budou nejvhodnější pro poskytnutí vodítek během vyprávění nebo jaký hudební motiv se bude vázat k postavám či událostem. Pomocí hudby odvyprávěl Rychman narativ umělcova díla i života, formálně vystavěný na originálním nasnímání Hollarových leptů.

Biografické snímky s důrazem na národnostní motivy byly jedněmi z typických pro krátkometrážní filmovou produkci v 50. letech. Poúnorová kulturní politika preferovala mimo jiné obracení se k národní tradici a naplňování osvětového poslání. Zásadními motivy byly vlastenectví a národní obrození. Tyto filmy měly přispívat k potvrzení oficiálního výkladu významu umění ve společnosti a jejich stěžejním rétorickým prvkem byla lidovost.⁵⁹⁾ Do této ideologické linie spadá další kategorie Rychmanových filmů, a sice snímky folklorní. Ty byly v rámci praxe v KF Rychmanovými nejoblíbenějšími, neboť se v nich mohl zabývat syntézou hudby a tance, i když je třeba zmínit, že etnografie či folklor jako takové pro něj nebyly zásadní, podstatná se mu jevila možnost vyjadřovat rytmické dynamické záležitosti jako tanec a zpěv filmovými prostředky bez ohledu na obor.⁶⁰⁾ Z hlediska transmediálního přenosu institucionálních zkušeností a stylistických prvků je pak soubor těchto krátkých filmů jasnou průpravou a předobrazem ke *Starcům na chmelu*. V roce 1952, během přehlídky souborů lidových písní a tanců ve Strážnici, zachytil Rychman lidové tance z různých oblastí Československa, například *Lidové tance z Lašska*, *Lidové tance z Pohorelé* a další. Jde o černobílé tzv. instrukční taneční filmy, jejichž cílem bylo

59) Dominika Bäuchelová, „Cti národní tradici a lid svůj: Reflexe dějin, umění a folklóru v českém krátkém filmu“, in *Film — náš pomocník: Studie o (ne)užitečnosti českého krátkého filmu 50. let*, ed. Lucie Česálková (Praha – Brno: Národní filmový archiv – Masarykova univerzita, 2015), 163–165.

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

Obr. 15: *Hrály dudy*Obr. 16: *Hrály dudy*Obr. 17: *Hrály dudy*Obr. 18: *Hrály dudy*

v audiovizuální podobě uchovat národní kulturní dědictví. Jednotlivé filmy jsou uvozené animovanou mapou s vyznačením a popisem kraje, odkud tance pochází. Následuje animovaný mezititulek s etnograficky důležitými informacemi. Samotný tanec je názorně zaznamenán jak v celcích, podstatně krokové a jiné taneční variace, pak i v detailu (obr. 11–14).

Odlišnou a volnější formou zpracoval Rychman folklorní tematiku a motiviku ve snímcích *Hrály dudy* (1953), *Na zelené louce* (1955) a *Dětské jaro* (1956), pro které byl vzhledem k ideologicky preferovanému tématu, tudíž jeho atraktivnějšímu zpracování, zvolen barevný filmový materiál. Na vcelku malé stopáži třinácti minut snímku *Hrály dudy* rozvíjí Rychman příběh mladého učitele Josefa Režného ze Strakonice, který ve volných chvílích vyráží na mopedu do terénu zaznamenávat mizející lidové písně a tance z oblasti Prácheňska v jižních Čechách. Tyto pak Režný předává dál mladší generaci v Prácheňském souboru lidových písní a tanců (obr. 15–18). Jakkoliv Rychmanův snímek nic z toho prvoplánově nezdůrazňuje a nevyzdvihuje, národnost i lidovost přirozeně a implicitně obsažená již v samotném tématu plně odpovídá dobovým ideologickým tendencím kladeným na krátkometrážní produkci. Závěrečné usnesení zápisu ze schůze tvůrčího kolektivu při schvalovací projekci dne 22. ledna 1954 říká, že „Film je zdařilým dílem jak v prosté a účinné námětové výstavbě, tak i v režijním pojetí. [...] Úroveň snímku je tak vysoká, že film je schopen reprezentovat studio i na mezinárodních festivalech.“⁶¹⁾ To doporučuje i posudek redakční rady Studia populárně-vědeckého filmu ze dne 26. ledna 1954.⁶²⁾ V roce 1959 byl film *Hrály dudy* spolu se dvěma dalšími Rychmanovými snímky *Na zelené louce* a *Dětské jaro* vyslán jako kolekce na II. Mezinárodní festival filmu a tance ve Va-

61) Zápis ze schůze tvůrčího kolektivu ze dne 22. ledna 1954 v projekci. Osobní archiv Ladislava Rychmana.

62) Posudek RR ze dne 26. ledna 1954. Osobní archiv Ladislava Rychmana.

Obr. 19: *Na zelené louce*Obr. 20: *Dětské jaro*Obr. 21: *Na zelené louce*Obr. 22: *Na zelené louce*

lencii. Kolekce se setkala s nadšením i u zahraničních diváků a porota ji ocenila jednou ze tří hlavních cen.⁶³⁾ Nadto Fotografické studio ve Valencii udělilo zlatou medaili režisérovi Ladislavu Rychmanovi a bronzovou medaili kameramanovi Josefu Peškovi.⁶⁴⁾

Obě barevné filmové suity *Na zelené louce* z roku 1955 a *Dětské jaro* z roku 1956 natáčel Rychman na Slovensku a obě poeticky zachycují lidové dětské obyčeje, tance, říkanky a písničky. Rychman dává velkými celky vyniknout slovenské krajině i vesnici, do nichž vkomponovává choreografie dětských her a mládežnických tanců. Důmyslně vystavěné choreografie přitom působí naprosto autenticky (obr. 19–20). Hlavně v *Na zelené louce* se často záběry celků rychlým střihem střídají s detailnějšími záběry, kamera přebírá hledisko chlapce, který visí při hře hlavou dolů, nebo se kamera ocitne uvnitř kruhu zpívajících a tančících dívek, což dodává snímku dynamiku. Jako jeden z typických Rychmanových stylistických prvků se v obou snímcích objevuje záběr na tanečnický z pohledu, kombinovaný s polodetailním nebo detailním záběrem nohou při tanci. Takové záběry zdůrazňují choreografické prvky, budují rytmus, případně jimi graduje tempo (obr. 21–22). Práce s velkými celky a davovými tanečními scénami, stejně jako přeostržení na detail nějaké choreografie jsou pak typické i pro estetiku *Starců na chmelu* a Rychman v nich často komponuje scény a záběry tak, že využívá průhledy skrze tančící těla (obr. 23–28).

Přesto, že se Rychman ke svému působení a praxi před *Starci* někdy vyjádřil poněkud příkře,⁶⁵⁾ právě tyto různorodé zkušenosti se ztvárněním symbiózy hudby, zpěvu a tance, se zachycením konkrétní choreografie ústí do gradujících efektních prvků, přechody

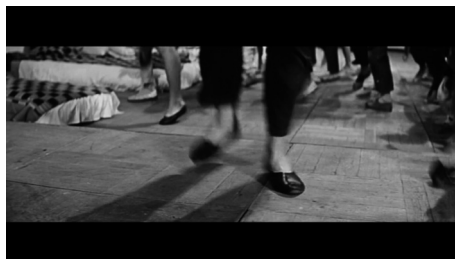
63) A. M. Brousil, „Úspěch na festivalu ve Valencii“, *Kultura* 3, č. 25 (1959), 6.

64) Tamtéž.

65) Karol Sidon, ed., *Starci a klarinety* (Praha: Orbis, 1965), 119–120.



Obr. 23: *Starci na chmelu*



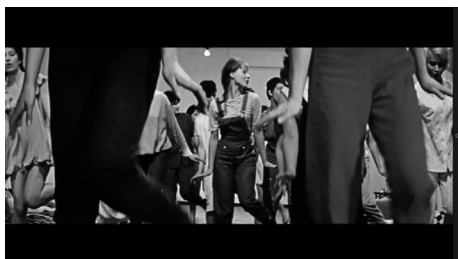
Obr. 24: *Starci na chmelu*



Obr. 25: *Hrály dudy*



Obr. 26: *Hrály dudy*



Obr. 27: *Starci na chmelu*



Obr. 28: *Starci na chmelu*

mezi velkými celky a detaily choreografie byly tvůrčím tréninkem a praktickou přípravou na větší filmové útvary, jimž se o pár let později začne věnovat v televizi a na Barrandově. Zpětně a nejednou i on sám označil tuto praxi za skvělý trénink na první československý muzikál *Starci na chmelu*.⁶⁶⁾

Reklama a propagace

Od poloviny 50. let pracuje Rychman ještě více multižánrově i transmediálně: natáčením dalších reklam⁶⁷⁾ navazuje na svůj první propagační snímek *Pražská neděle*, kombinuje produkci krátkých filmů o uměleckých osobnostech s filmy folklorními a s reklamami,

66) V. Cabalka, „Cesta k musicalu“, *Kino* 19, č. 16 (1964), 6.

67) Z propagačních a reklamních snímků Ladislava Rychmana se zachoval pouze zlomek, neexistuje ani jejich kompletní evidence. Jistou představu lze získat ze scénářů a fotografií v osobním archivu Ladislava Rychmana a z dobového tisku. Autorka studie na rešerši a přípravě takového seznamu, stejně jako na pátrání po dochovaných snímcích průběžně pracuje.

k tomu začíná koncem 50. let pracovat i v Československé televizi (ČsT). Počátkem roku 1956 natáčí reklamní snímek o nové jarní módě s názvem *Povídání o jaru*⁶⁸⁾ a v září téhož roku se jako člen československé delegace účastní III. mezinárodního festivalu reklamních filmů v Cannes, kde byly československé filmy, včetně Rychmanových, poprvé v soutěži.⁶⁹⁾ V Cannes měl Rychman možnost zhlédnout „několik formálně skutečně dokonalých snímků“,⁷⁰⁾ kterými se nechal inspirovat a jejichž formu přenášel do našeho prostředí. Vznikly tak například reklamy *Opera Gustosa*, *Intermezzo Silonico*, *Concerto Glassico*.⁷¹⁾

Snahu pracovat s hudebními prvky v nových kontextech potvrzuje hodnocení reklamního snímku *Prodej jídel přes ulici* z roku 1961: „U tohoto filmu je třeba si vážit originálního přístupu k zpracování námětu. Film je vytvořen u nás nezvyklou formou — operním podáním komentáře.“⁷²⁾ Úspěšnou reklamou se stalo taktéž *Concerto Glassico* z roku 1962 pro podnik zahraničního obchodu Skloexport. Uznání si Rychman vysloužil za přirovnání práce sklářů ke koncertnímu umění⁷³⁾ a za dokonalý soulad hudby s obrazem, což bylo označeno za důkaz Rychmanova správného uvažování o účincích takového propojení.⁷⁴⁾ Z uvedených citací je zřejmé, jak Rychman inklinoval k nápaditému zapojení uměleckých, operních a jiných hudebních motivů coby ozvlášťujících prvků do různých formátů, v tomto případě do reklamy, tudíž jak je transmediálně šířil.

U dílka *Concerto Glassico* se vyzdvihovalo, že „je pro zahraniční obchod cenný hlavně tím, že tak, jak je pojat, má otevřenou cestu k bezplatnému promítání v zahraničních televizích i k promítání na různých oficiálních jednáních v zahraničí. Je dobrou ukázkou spojení komerčních a státně propagačních úkolů.“⁷⁵⁾ Rychman si byl těchto přidáných hodnot vědom a neobjevovaly se v jeho reklamní tvorbě náhodně. Měl zkušenost z Cannes, soulad hudby a obrazu vědomě komponoval a problematice propagace se věnoval i teoreticky: pečlivě studoval zboží a stavbu námětu, věnoval se reklamní psychologii, rozborům odbytové situace, každému jeho snímku předcházela i průzkum a sledování při promítání v kinech.⁷⁶⁾ Reklam pro film a pro televizi natočil mezi 50. a 70. lety desítky — na hliníkové nádoby i kosmetiku, na módu, budíky i piana, na klenoty a sklo, pro Dům služeb i Dětský dům, na kupónovou loterii v letech 60. i televizní cyklus reklam pro Sportku v letech 70.⁷⁷⁾ Práci na reklamních filmech vnímal jako těžší než práci na jiných krátkých formátech, neboť zadání musel vyjádřit během jedné až dvou minut a respektovat při tom mnoho komerčních požadavků a propagačních pravidel.⁷⁸⁾

Propagační znalosti nabyté v KF přenesl Ladislav Rychman kromě televizní reklamní tvorby také do propagace svých celovečerních snímků a dalších projektů. Jeho blízký spo-

68) Dr Cabalka, „Povídání o jaru“, *Svět v obrazech* 12, č. 15 (1956), 21.

69) Vladimír Cabalka, „III. mezinárodní festival reklamních filmů v Cannes 1956“, *Reklama* 3, č. 2 (1957), 47. Srov. (ČTK), „III. mezinárodní festival reklamních filmů“, *Rudé právo* 36, č. 255 (1956), 3.

70) V. C., „Starci tancují bossa novu“, *Film a divadlo* 8, č. 15 (1964), 10.

71) Tamtéž.

72) Jiří Danda, „Záběry z přehlídky“, *Propagace* 8, č. 5 (1962), 101.

73) -oj-, „Úspěch propagačního filmu“, *Propagace* 9, č. 5 (1963), 116.

74) Otto Jiráček, „Nadějná perspektiva“, *Propagace* 9, č. 5 (1963), 95.

75) Tamtéž.

76) Cabalka, „Povídání o jaru“, 21.

77) Náměty, scénáře, fotografie. Osobní archiv Ladislava Rychmana.

78) V. C., „Starci tancují bossa novu“, 10.

lupracovník z KF Vladimír Cabalka vypracoval v březnu 1964 kompletní podrobný plán propagace *Starců na chmelu*,⁷⁹⁾ který Rychman označil za vůbec první komplexní propagaci celovečerního filmu v Československu. Je nutné zdůraznit, že šlo o aktivitu mimo instituci Československého státního filmu i FSB, tedy o aktivitu Cabalky a Rychmana na základě spolupráce v KF. Rychmanovu osobní angažovanost na propagaci jeho projektů dokládá i vzkaz pracovníce propagačního oddělení Ústřední půjčovny filmů, která v dubnu 1969 Rychmanovi píše ve věci propagace filmu *Šest černých dívek aneb Proč zmizel Zajíček?*: „Vážený pane režisére Rychmane, oznamuji Vám radostnou zprávu, a totiž, že mám na starosti propagaci Vašeho nového filmu. Myslím, že by bylo nejlepší, kdybychom se například sešli a domluvili se o Vašich přáních a našich perspektivních možnostech.“⁸⁰⁾

Teoretickou rovinu propagačních zkušeností uplatnil i v hodnocení propagace Laterny magiky na EXPO '67 v Montrealu, kterého se zúčastnil mimo jiné jako režisér pásma *Revue z bedny*. Z tohoto působení sepsal v srpnu 1967 pro ředitele Státního divadelního studia Miloše Hercíka dokument „Poznámky o Laterně, o Montrealu a vůbec...“,⁸¹⁾ kde v kapitole Propagace ostře zkritizoval totální nepřipravenost propagace jejich působení v Montrealu.⁸²⁾ Nazývá to propagačním Waterloo a dodává, že i když trapné okamžiky líčí raději žertem, cítil je velmi silně proto, že je mu umění propagace blízké a u svých dvou předchozích prací (*Dáma na kolejích* a *Starci na chmelu*) měl propagační stránku vždy pečlivě zajištěnou.⁸³⁾

Práce na reklamních snímcích institucionálně rozložená mezi KF a Československou televizi neznamenalala tedy v Rychmanově případě nabytí pouze filmařských zkušeností a schopnosti účelného zkratkovitého vyjádření konkrétního zadání, nýbrž i osvojení si teoretických pravidel tohoto oboru. Umožnilo mu to přemýšlet a přistupovat k audiovizuálním projektům komplexně od fáze developmentu až po uvádění a propagaci. Navíc, jak již bylo zmíněno, prací v KF se stal Rychman filmařem-řemeslníkem a díky zkušenostem s reklamní tvorbou i tzv. mistrem zkratky. Tohle, spolu se zvládnutím symbiózy hudby a tance či zvuku a obrazu, se posléze stalo Rychmanovým režijním rukopisem a vkladem do televizní sféry, především při natáčení krátkých formátů televizních písniček.

Filmové studio Barrandov a Československá televize v 50. a 60. letech

Předchozí úspěchy vedly k tomu, že mezi jinými byla i Ladislavu Rychmanovi nabídnuta v roce 1956 možnost natočit celovečerní debut na Barrandově a v roce 1957 měl premiéru jeho film *Případ ještě nekončí*, žánrově zařazený jako detektivka. Z transmediálního hlediska je *Případ ještě nekončí* relevantní tím, že mezi úvodní titulky a první hrané scény tohoto filmu Rychman dopsal a natočil na základě zkušeností z KF dokumentárně laděný prolog o vývoji léků ve Státním ústavu experimentálního lékařství, kde se děj filmu ode-

79) Starci na chmelu — plán propagace (Praha, březen 1964). Starci na chmelu — plán úvodní propagace (Praha, březen 1964). Starci na chmelu — plán úvodní propagace (Rekapitulace ke konci června 1964). Přehled propagačních prostředků k uvedení filmu „Starci na chmelu“ v Praze, ze dne 21. srpna 1964. Osobní archiv Ladislava Rychmana.

80) Jana Zvoníčková, dopis ze dne 8. dubna 1969. Osobní archiv Ladislava Rychmana.

81) Ladislav Rychman, Poznámky o Laterně, o Montrealu a vůbec... 4. 8. 1967. Osobní archiv Ladislava Rychmana.

82) Tamtéž.

83) Tamtéž.

hrává, a vnesl tím do celovečerního filmu formální i stylistické prvky filmu krátkometrážního. V roce 1959 natočil druhý celovečerní film *Kruh* a vyzkoušel si tím opět zcela jiný žánr, a sice psychologické drama pojednávající o ženě, kterou opouští manžel. Ani v jednom případě nešlo o Rychmanův původní námět nebo o scénář, ke kterému by tíhnul, a i proto se k těmto filmům později stavěl poněkud macešsky.⁸⁴⁾ V rozhovoru říká, že se tehdy v rámci celovečerního filmu hledal, a že tyto dva snímky nejsou přínosem na jeho cestě k muzikálové tvorbě,⁸⁵⁾ kam do té doby spíše podprahově, avšak cílevědomě směřoval. Naopak podstatnou zastávkou na této cestě byla realizace formátu tzv. televizní písničky, coby předchůdce videoklipu, a televizních revue.

Ladislav Rychman sice označuje první televizní písničku *Dáme si do bytu* z roku 1958 za realizační náhodu,⁸⁶⁾ nicméně vzhledem k jeho tvůrčí průpravě je spíše zúročením předchozího úsilí, využitím nových příležitostí a snahy o syntetizování více druhů umělecké praxe do filmového či televizního obrazu. Televizní písnička se stala divácky vyhledávaným formátem v oblasti televizní zábavy, důležitým elementem z hlediska spolupráce kulturních průmyslů v 60. letech v Československu a ovlivnila estetiku i programovou strategii televizního vysílání od konce 50. let minulého století.⁸⁷⁾ Vyvrcholením veškeré dosavadní tvůrčí praxe a transmediálního působení Ladislava Rychmana je právě první československý muzikál *Starci na chmelu* z roku 1964, který Rychman označil za svoji filmovou maturitu.⁸⁸⁾ Produkčně k němu vedla komplikovanější cesta, protože na přelomu 50. a 60. let ještě nebyla možnost tento žánr na Barrandově prosadit. I proto rozvíjel Rychman hudební formáty ponejprv v televizi, kde měl naopak v tvorbě mnohem volnější ruce a pole působnosti, mimo jiné díky obrovskému zájmu a divácké odezvě, a také vzhledem k úspěchům a prosazení hudebně-zábavné televizní tvorby v zahraničí skrze mezinárodní festivaly televizní tvorby.⁸⁹⁾

Rychman tedy souběžně s filmováním na Barrandově od konce 50. let pracoval také pro Československou televizi, kde spolupracoval mimo jiné i s Vratislavem Blažkem. Seznámil se zde také s hudebním dramaturgem a skladatelem Jiřím Maláskem, který byl spolu s Jiřím Bažantem a Vlastimilem Hálou počínaje *Starci na chmelu* skladatelem filmové hudby k většině Rychmanových celovečerních snímků, a společně ovlivnili nejen filmovou, ale i televizní hudebně-zábavnou žánrovou tvorbu. Jak bylo již zmíněno, Rychman se už od působení v KF podílel na hudební dramaturgii svých snímků. V článku „Ohlížení s Ladislavem Rychmanem“ z roku 1982 se o něm píše jako o režisérovi, který nejenže scénou docela přesně vidí, ale musí ji i docela přesně slyšet.⁹⁰⁾ „Musí vědět, zda to bude andante nebo amoroso, na které gesto v akci hudba nasadí a po kterém slově skončí, musí mít minutáž, ba sekundáž téhle hudební úsečky. Totiž nemusí — ale chce!“⁹¹⁾ Ke vzájemné spolupráci se Jiří Malásek vyjádřil: „S Rychmanem se hudebníkoví dělají skutečně jako s ni-

84) (lg), „Ladislav Rychman: Poznámky k českému muzikálu“, *Filmové informace* 15, č. 13 (1964), 10.

85) Tamtéž.

86) Miroslava Papežová, „Kdo, s kým, o čem, pro koho: Geneze formátu televizní písničky a spolupráce kulturních průmyslů v 60. letech v Československu“, *Iluminace* 32, č. 2 (2020), 5–29.

87) Tamtéž.

88) Rychman, *Od let učňovských*. Osobní archiv Ladislava Rychmana.

89) Papežová, „Kdo, s kým, o čem, pro koho“, 5–29.

90) Jan Votruba, „Ohlížení s Ladislavem Rychmanem“, *Scéna* 7, č. 25–26 (1982), 7.

91) Tamtéž.

kým jiným. Je to muzikant a vždycky ví, co přesně na člověku chce.⁹²⁾ Skladatelskou a dramaturgickou práci na hudbě a písničkách ke *Starcům na chmelu* podrobněji ozřejmil Jiří Bažant. Popisuje ji jako de facto konkurzní způsob práce, kdy všichni tři skladatelé skládali hudbu postupně ke všem písničkám, na společném setkání s Blažkem a Rychmanem si všichni nové skladby poslechli a společně vybrali tu pro danou píseň a film nejlepší.⁹³⁾ Písničky ze *Starců* pak zásadně přispěly k dobové popularitě filmu, staly se z nich šlágry a dodnes tvoří plnohodnotnou součást české populární hudby.

Závěr

Ladislav Rychman se během své kariéry cíleně věnoval syntéze hudby, slova a tance na úrovni více mediálních platforem, které svým působením propojoval a přenášel mezi nimi svoje tvůrčí preference a postupně nabývané zkušenosti. Tím se současně utvářel i jeho režisérský rukopis později ceněný v souvislosti s prvním československým muzikálem *Starci na chmelu*. Filmařské řemeslo osvojené během práce na krátkých filmech různorodých námětů doplnil mistrovstvím zkratky z reklamní tvorby. Toto spolu s tvůrčími postupy převzatými z práce na folklorních snímcích vnášel do tvorby novátorských televizních formátů a zábavných pořadů. Uměl dobře pracovat se žánrem satiry a ani jiný komediální přístup mu nebyl cizí. Byl schopný vyhledávat náměty, podílet se na scénáři, zásadně vstupoval do hudební dramaturgie svých děl, přizpůsoboval námět žánru a žánr médiu i diváckému vnímání. Rychman je tak příkladem popkulturního tvůrce, který posouval hranice v žánrové hudební a zábavné tvorbě. Ta byla od počátku jeho primární volbou a po celou kariéru usiloval o její rozvoj. Jako žánrový tvůrce se specializací na hudební film a muzikál se definitivně etabloval filmem *Starci na chmelu*. I když sám sebe, na základě zkušeností s přijetím jeho tvorby po *Starcích*, označoval za „Starci prokletého tvůrce“, nikdy na kultivování tohoto žánru nerezignoval, naopak se snažil o jeho prosazení v nových podobách ve filmu i televizi, navzdory rozporuplnému přijetí. Transmediálně a multižánrově přenášel formální prvky z reklamy do televizní písničky, z televizní písničky do inovovaných forem filmových i televizních muzikálů a hudebních filmů, stejně jako stylistické prvky z folklorních krátkých snímků. Zkušenosti z Laterny magiky zúročil v polyekranovém projektu *Noricama* a tuto estetiku přenesl mimo jiné i do hudebně-zábavného televizního cyklu *Haló, tady Orchestr a balet Československé televize* na začátku 80. let.

Reflexi československé socialistické popkultury, podobně jako žánrové tvorby v československé kinematografii bylo doposud v akademické sféře věnováno málo zájmu a prostoru, stejně jako analýze filmové hudby či syntéze zvuku a obrazu, o což Rychman usiloval v praktické rovině. A ani tato studie zaměřená na formování tvůrčího know-how a jeho transmediální přenos mezi formáty a médii nemohla propojit všechna díla Rychmanovy více než padesátileté kariéry a zahrnout veškerá nová zjištění. To zůstává předmětem další práce. Za zmínku však stojí ještě alespoň dva nerealizované projekty: s Vratislavem

92) Sidon, ed., *Starci a klarinety*, 125.

93) *Kam zmizel ten starý song*. Jiří Bažant (Rudolf Tesáček, 2004, Česká televize, cyklus *Kam zmizel ten starý song*). Tuto praxi popsal autorce v rozhovoru i syn Jiřího Malásky, klavírista a hudební skladatel Petr Malásek.

Blažkem a skladatelským týmem Malásek–Bažant–Hála na konci 60. let plánovaný filmový satirický muzikál Šeherezáda a z počátku let 80. rockový muzikál *Cyrano z predmestia* podle původního slovenského scénáře Alty Vášové, k němuž napsali hudbu Pavol Hammel a Marián Varga. I tyto dva projekty totiž dokazují Rychmanův tvůrčí rozptyl a v případě slovenského *Cyrana* i zájem o moderní projekty, pro něž byl oslovován. Ve druhé polovině 80. let a po posledním barrandovském celovečerním filmu „*Babičky dobíjejte přesně!*“, kdy byl již zdravotně hodně limitován, což ohrožovalo produkci velkých filmových celků, se vrátil ke krátkometrážní tvorbě pro televizní obrazovky a realizoval cyklus patnáctiminutových povídek pro jednoho herce s názvem *Povídka pro...* Popularizaci a hodnocení televizní zábavy se věnoval i jako publicista pro *Svobodné slovo*, připravoval rozhlasové pořady a podílel se na cyklu *Trocha šafránu z televizního archivu*.

Mnoho autorů spjatých s televizní tvorbou a zábavními žánry především si občas „postěžuje“, že dělat zábavu je těžké a hlavně nevděčné. Transmediální pohled na profesní kariéry režisérů umožňuje tento sentiment, vyplývající z role dichotomie vysoké a nízké kultury v kulturní paměti, překonat a nahlédnout v komplexitě vztahů mezi dílčími kulturními průmysly. Příklad Ladislava Rychmana coby tvůrce hudebních formátů napříč médii potvrzuje zásadní roli hudby a hudebního průmyslu jako synergického pojítka různých audiovizuálních disciplín a umožňuje tak nově promýšlet vztahy mezi kinematografií, televizí, divadlem, reklamou a hudbou v socialistickém Československu.

Financování

Tato studie vznikla s finanční podporou grantu poskytnutého GA UK č. 498119, s názvem „Ladislav Rychman — režisér mezi filmem, divadlem, hudbou a televizí“ řešeného na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy.

Bibliografie

- Bäuchelová, Dominika. „Cti národní tradici a lid svůj: Reflexe dějin, umění a folklóru v českém krátkém filmu“, in *Film — náš pomocník. Studie o (ne)užitečnosti českého krátkého filmu 50. let*, ed. Lucie Česálková (Praha – Brno: Národní filmový archiv – Masarykova univerzita, 2015), 163–188.
- Borecký, Vladimír. „S Recessí třikrát v recesi“, *Zdravotnické noviny* 39, č. 47–48 (1990), 11.
- Brousil, A. M. „Úspěch na festivalu ve Valencii“, *Kultura* 3, č. 25 (1959), 6.
- Březina, Václav – Aleš Danielis – Jindřiška Švecová – Jan Vymětal. *Československý film a filmová distribuce I: Katalog dlouhých zvukových hraných filmů 1930–1987* (Praha: ÚPF, 1988).
- Cabalka, Dr. „Povídání o jaru“, *Svět v obrazech* 12, č. 15 (1956), 21.
- Cabalka, Vladimír. „III. mezinárodní festival reklamních filmů v Cannes 1956“, *Reklama* 3, č. 2 (1957), 47.
- Cabalka, V. „Cesta k musicalu“, *Kino* 19, č. 16 (1964), 6.
- Česálková, Lucie. „Jednej správně socialisticky!: Český satiricko-výchovný dokument 50. let“, in *Dokumentární film v krajinách V4*, ed. Mária Ferencuhová (Bratislava: Vysoká škola múzických umení Bratislava – Filmová a televizní fakulta, 2014), 10–23.

- (ČTK). „III. mezinárodní festival reklamních filmů“, *Rudé právo* 36, č. 255 (1956), 3.
- Danda, Jiří. „Záběry z přehlídky“, *Propagace* 8, č. 5 (1962), 101.
- Gazdík, Jan. „Režisér Starců si kopal hrob“, *Mladá fronta DNES* 17, č. 246 (2006), 1, A6.
- Hanuš, Josef. *Život s kamerou i bez ní* (Blansko: SURF, 2003).
- Hejčová, Helena. „S Ladislavem Rychmanem: O jednom vzácném koření“, *Kino* 37, č. 20 (1982), 5.
- Hettnerová, Magda – Martin Divíšek. *Kniha živých: Hovory s pamětníky 2. světové války* (Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 2005).
- Jiráček, Otto. „Nadějná perspektiva“, *Propagace* 9, č. 5 (1963), 95.
- Just, Vladimír. *Divadlo plné paradoxů: Příběh Divadla satiry 1944–1949 a nejen jeho* (Praha: Panorama, 1990).
- Kliment, Jan. „Spíše komedie než muzikál“, *Rudé právo* 62, č. 196 (1982), 5.
- Kolář, Robert. „Jaká je Láska na druhý pohled“, *Záběr* 14, č. 25 (1981), 3.
- Kovářková, Blanka. „Starci na chmelu osířeli“, *Vlasta* 61, č. 18 (2007), 50–51.
- KP. „Propagační film o československém textilu“, *Žena a móda* 2, č. 9 (1950), 25.
- (lg). „Ladislav Rychman: Poznámky k českému muzikálu“, *Filmové informace* 15, č. 13 (1964), 10.
- Míšková, Věra. „Chodili spolu z čisté lásky: Zemřel režisér filmového muzikálu Starci na chmelu Ladislav Rychman“, *Právo* 17, č. 79 (2007), 14.
- oj-. „Úspěch propagačního filmu“, *Propagace* 9, č. 5 (1963), 116.
- Papežová, Miroslava. „Marta Kubišová: ne-herečka s cenou Thálie: České pop-hvězdy 60. let mezi divadlem, filmem a televizí“, *Iluminace* 30, č. 2 (2018), 77–92.
- Papežová, Miroslava. „Kdo, s kým, o čem, pro koho: Geneze formátu televizní písničky a spolupráce kulturních průmyslů v 60. letech v Československu“, *Iluminace* 32, č. 2 (2020), 5–29.
- Pehe, Jiří — Ladislava Vydrová. „Nové barrandovské veselohry“, *Kino* 36, č. 10 (1981), 8–9, zde 9.
- Popp, Ota. „Přehledy na konci“, *Večerní Praha* 10, č. 2 (1964), 3.
- Rejžek, Jan. „Neúspěch na první pohled“, *Film a doba* 28, č. 9 (1982), 524–526.
- Sidon, Karol, ed. *Starci a klarinety* (Praha: Orbis, 1965).
- Spáčilová, Mirka. „Zemřel otec Starců na chmelu“, *Mladá fronta DNES* 18, č. 79 (2007), B/5.
- V. C. „Starci tancují bossa novu“, *Film a divadlo* 8, č. 15 (1964), 10.
- Vernallis, Carol – Holly Rogers – Lisa Perrott, eds. *Transmedia Directors: Artistry, Industry and New Audiovisual Aesthetics* (New York and London: Bloomsbury, 2020).
- Vokřál, Jaroslav. „Když komedie blázní“, *Práce* 34, č. 169 (1978), 6.
- Votruba, Jan. „Ohlžení s Ladislavem Rychmanem“, *Scéna* 7, č. 25–26 (1982), 7.
- Vyskočilová, Jarmila. „Televize, silvestr a telefon“, *Práce* 20, č. 3 (1964), 3.

Citovaná audiovizuální díla

- „Babičky dobíjejte přesně!“ (Ladislav Rychman, 1983)
- Císařův pekař — Pekařův císař* (Martin Frič, 1951)
- Concerto Glassico* (Ladislav Rychman, 1962)
- Daleká cesta* (Alfréd Radok, 1948)
- Dáma na kolejích* (Ladislav Rychman, 1966)
- Dáme si do bytu* (Ladislav Rychman, 1958)
- Daň z pohodlí* (Ladislav Rychman, 1961)

- Dětské jaro* (Ladislav Rychman, 1956)
Dnes večer bez závady (Ladislav Rychman, 1958)
Dovolená s Andělem (Bořivoj Zeman, 1952)
Haló, tady Orchestr a balet Československé televize (Ladislav Rychman, 1980–1982)
Hrály dudy (Ladislav Rychman, 1953)
Hvězda padá vzhůru (Ladislav Rychman, 1974)
Jen ho nechte, ať se bojí (Ladislav Rychman, 1977)
Kdyby tisíc klarinetů (Ján Roháč — Vladimír Svitáček, 1964)
Kruh (Ladislav Rychman, 1959)
Kytice díky (Ladislav Rychman, 1953)
Láska na druhý pohled (Ladislav Rychman, 1981)
Letní romance (Ladislav Rychman, 1975)
Lidové tance z Lašska (Ladislav Rychman, 1952)
Lidové tance z Pohorelé (Ladislav Rychman, 1952)
Lidové tance z Polabí (Ladislav Rychman, 1952)
Limonádový Joe aneb Koňská opera (Oldřich Lipský, 1964)
Loupací radlička (Ladislav Rychman, 1951)
Mackie Messer (Ladislav Rychman, 1960)
Melouch (Ladislav Rychman, 1963)
Na zelené louce (Ladislav Rychman, 1955)
Národní umělec Václav Vydra (Ladislav Rychman, 1952)
Obnošená vesta (Ladislav Rychman, 1961)
Opravy ložního prádla (Ladislav Rychman, 1958)
Píseň o stromu a růži (Ladislav Rychman, 1978)
Pojďte s námi mezi bohy! (Ladislav Rychman, 1986)
Povídání o jaru (Ladislav Rychman, 1956)
Povídka pro... (Ladislav Rychman, 1988)
Pražská neděle (Ladislav Rychman, 1950)
Prodej jídel přes ulici (Ladislav Rychman 1961)
Případ ještě nekončí (Ladislav Rychman, 1957)
Revue z bedny (Ladislav Rychman, 1967)
Starci na chmelu (Ladislav Rychman, 1964)
Šest černých dívek aneb Proč zmizel Zajíc? (Ladislav Rychman, 1969)
Tři mušketýři (Ladislav Rychman, 1983)
Umělé osvětlení pracoviště (Ladislav Rychman, 1951)
Václav Hollar — český rytec (Ladislav Rychman, 1955)
Věštec (Ladislav Rychman, 1963)
Zločin v dívčí škole, povídka Jak se koupe žena (Ladislav Rychman, 1965)
Zrcadlo (Drahošlav Holub, 1948)
Zrcadlo byrokratické (Hugo Huška, 1949)

Biografie

Miroslava Papežová je absolventkou magisterského programu 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. Ve svém disertačním výzkumu navazuje na magisterskou práci o formátu tzv. televizní písničky coby předchůdci videoklipu. Zajímá se o historický výzkum v rámci dějin československé kinematografie a audiovizuální kultury po roce 1945, historii televizního vysílání a zábavy, věnuje se hudebním filmům a formátům, spolupráci kulturních průmyslů, popkultuře a výzkumu hvězd. Příležitostně publikuje v oborových periodících.

Martin Zelený (Vysoká škola ekonomická v Praze)

Michal Straka (Vysoká škola ekonomická v Praze)

Česká hudební amatérská a poloprofesionální audiovizuální tvorba na počátku 21. století

**Czech Amateur and Semi-professional Music Audiovisual Production
at the Beginning of the 21st Century**

Abstract

The presented article focuses on the audiovisual production of Czech amateur and semi-professional musicians at the beginning of the 21st century. The study contains quantitative data analysis concerning information on the development of the volume and genre structure of audiovisual production in the years 2009 to 2018. The main part of the study is based on a series of in-depth interviews with semi-professional and professional producers of audiovisual content who shared their view on the development of a music video in each of the six music genre categories (Elektronika, Hip-hop / R&B, Jazz / Blues / Klasika, Metal / HC, Pop / Rock / Punk, a World music / Ethno / Folk). The study exposes a long-term synergy of examined audiovisual production and technological development, in the monitored period, especially with regard to the possibility of content sharing and publishing. Even though amateur and semi-professional productions are affected by global trends and commercial culture, it retains a strong connection to subcultures and their local-specific characteristics. Finally, the study provides a structured view of how Czech music amateur and semi-professional audiovisual production changed in the past thirty years.

Keywords

music video, amateur production, semi-professional production, subcultures

Klíčová slova

videoklip, amatérská produkce, poloprofesionální produkce, subkultury

Hudba je, v mnoha svých rozmanitých formách, nedílnou součástí kinematografie již od jejich samotných počátků. O něco komplikovanější situace nastává v případě diskuze nad otázkou, kdy poprvé využil hudební průmysl kinematografii jako nástroj vlastní prezentace. Videoklip jako samostatný formát se dostal do povědomí veřejnosti zejména po roce 1981, kdy začala vysílat hudební stanice MTV, jež se postupem času stala téměř synonymem videoklipu.¹⁾ Současné výzkumy nicméně prokazují, že kořeny videoklipů sahají až do 30. let 20. století, kdy se na plátnech kin objevují první krátké filmy s primárně hudebním obsahem. Ostatně řada publikací zmiňuje scénku z prvního zvukového filmu *The Jazz Singer* z roku 1927, ve které zpěvák Al Jolson v doprovodu své kapely zpívá píseň.²⁾ Mathias Korsgaard dokonce spojuje původ videoklipu přímo se vznikem kinematografie, tedy koncem 19. století.³⁾

Filmový průmysl někdejší Československé republiky držel krok s Hollywoodem, a tak i v tuzemských prvorepublikových filmech můžeme nalézt mnoho dokladů přítomnosti hudby nejen jako pouhého hudebního podkresu, ale i jako součásti děje. Za příklad je možné uvést film *Kristián* z roku 1939, kde dostaly prostor písně interpretované nejen hercem hlavní role Oldřichem Novým, ale i písně interpretované tehdy populárním tělesem Melody Makers v čele s hudebníkem R. A. Dvorským. Samostatné filmové ztvárnění písně přišlo až poměrně dlouho po zahájení vysílání Československé televize v roce 1953. Ta se ve svých počátcích potýkala s nedostatečným technologickým vybavením a celou řadou provozních i jiných komplikací, v prvních letech proto přistupovala pouze k živým přenosům.⁴⁾ Za první československý videoklip v dnešním slova smyslu je tak všeobecně považován klip k písni *Dáme si do bytu* natočený roku 1958 režisérem Ladislavem Rychmanem.⁵⁾ Následná 60. léta se nesla ve znamení rozvoje přítomnosti hudby v televizním a rozhlasovém vysílání, a s tím rostl i zájem o písně. Oproti minulosti se však zároveň více a více soustřeďoval na jejich interprety a s nimi spojený fenomén pěveckých hvězd. Československá televize si záhy uvědomila svoje možnosti a začala spolupracovat s tehdejší hudebním průmyslem formou aktivního vytváření pořadů s převážně či výhradně hudebním obsahem.⁶⁾ Zpracování i obsah odpovídaly dobové politicko-ideologické linii, v zásadě s přihlédnutím k aktuálním poměrům ve společnosti a jejímu vkusu. Na obrazovce se tak sice objevovali reprezentanti většiny populárních hudebních žánrů, téměř bez výjimky však šlo o ideově nezávadné interprety, jejichž činnost byla povolena státními orgány. Oficiální kultura tvořila jedinou hudební nabídku televizních obrazovek až do definitivního odstranění státní cenzury v oblasti televizního vysílání na přelomu 80. a 90. let.⁷⁾ Konec

1) Mathias Bonde Korsgaard, *Music Video After MTV: Audiovisual Studies, New Media, and Popular Music* (London – New York: Routledge, 2017), 16.

2) K tomuto filmu blíže viz John H. Mundy, *Popular Music On Screen: From Hollywood Musical to Music Video* (Manchester – New York: Manchester University Press, 1999), 39–51.

3) Korsgaard, *Music Video After*, 18.

4) Petr Hrabalík, „Historie československého hudebního klipu do r. 1989“, *Česká televize*, cit. 10. 10. 2020, <http://www.ceskatelevize.cz/specialy/bigbit/ceskoslovensko/clanky/187-historie-ceskoslovenskeho-hudebniho-klipu-do-r-1989/>. Viz též Martin Štoll, „Nad archiválií a panikou v zavádění televize v Československu“, *Iluminace* 29, č. 1 (2017), 91–93.

5) Miroslava Papežová, „Kdo, s kým, o čem, pro koho: Geneze formátu televizní písničky a spolupráce kulturních průmyslů v 60. letech v Československu“, *Iluminace* 32, č. 2 (2020), 7.

6) Hrabalík, „Historie československého hudebního klipu do r. 1989“.

7) Viz Papežová, „Kdo, s kým, o čem, pro koho“, 25–27.

80. let znamenal také oslabení a následné odstranění cenzury v oblasti hudební produkce, která dlouhá desetiletí fakticky potlačovala existenci jiné než profesionalizované hudební scény. Současně na území tehdejší Československé federativní republiky začala proudit západní kultura a s ní přišel i příliv celé řady dosud netolerovaných hudebních žánrů a subžánrů.⁸⁾

Přes všeobecné uvolnění zůstala dominantním médiem pro šíření audiovizuálního projevu tuzemské hudební scény televize. Přesto až do roku 2002 neexistovala na území České republiky žádná hudební stanice, a ani v tomto roce založená televize Óčko nebyla kapacitně schopna vyhovět poptávce amatérské a poloprofesionální scény po prezentaci prostřednictvím audiovizuálního obsahu. Současně stále ještě nebyly tak dostupné digitální technologie umožňující tvorbu a šíření audiovizuálního obsahu širší veřejnosti. To vše přišlo až později, zejména v souvislosti se spuštěním portálu pro sdílení audiovizuálního obsahu YouTube v roce 2005, které zásadně změnilo způsob, jakým tvůrci i konzumenti s audiovizuálním obsahem pracují a jak k němu přistupují.⁹⁾

Tato studie si klade za cíl popsat vývoj a současný stav amatérské a poloprofesionální audiovizuální tvorby, dříve z mnoha hledisek znevýhodněných českých amatérských a poloprofesionálních hudebních interpretů na počátku 21. století. Tedy v době, kdy jsou již možnosti tvorby a šíření tohoto obsahu v zásadě neomezené. Důvodů, proč se tímto tématem zabývat, je více: Byť jde v mnoha ohledech o okrajovou část audiovizuálního průmyslu, jedná se o relativně důležitou komerční aktivitu, která v audiovizuálním průmyslu (či širěji v kreativních průmyslech) spoluvytváří pracovní místa (což dokládají i respondenti této studie), jednak tvoří dosud málo popsanou oblast současné audiovizuální kultury. Avšak stejně jako v jiných oblastech kinematografie i v této oblasti audiovizuální tvorby je amatér či poloprofesionál (který je zadavatelem zakázky) „výtvořem trhu a průmyslu“, respektive možností a omezení, které se v daném čase k trhu a průmyslu váží.¹⁰⁾

Hudební interpreti a jejich audiovizuální tvorba jsou v této studii kategorizováni na základě příslušnosti k jednotlivým hudebním žánrům, respektive žánrovým skupinám a podskupinám. Ty jsou velmi často úzce propojeny se specifickými subkulturami s rozdílným postojem vůči vizualitě, potažmo audiovizuální tvorbě. Jako subkultury lze označit společenství lidí se specifickými kulturními znaky, které je odlišují od většinové kultury. Přes tyto znaky jsou subkultury do jisté míry součástí hlavního kulturního proudu, mohou jej ovlivňovat, případně jím být ovlivňovány.¹¹⁾ Mohou vznikat na základě určitých vzorců chování, hodnot, životního stylu, ale také sdílení. A právě sdílení hudby, která obsahuje určitou ideologii, vedlo v druhé polovině 20. století k rozmachu fenoménu hudebních subkultur.¹²⁾ Dick Hebdige uvádí, že v 70. letech se tyto subkultury začaly odlišovat nejen názory a postoji, ale i vnějšími prvky, což formovalo subkulturní styly, tedy soubor-

8) K hudební cenzuře v období normalizace viz Martin Husák, „Rock Music Censorship in Czechoslovakia between 1969 and 1989“, *Popular Music and Society* 43, č. 3 (2017), 310–329.

9) Tomáš Jirsa — Mathias B. Korsgaard, „The Music Video in Transformation: Notes on a Hybrid Audiovisual Configuration“, *Music, Sound and the Moving Image* 13, č. 2 (2019), 114–115. Viz též Carol Vernallis, *Unruly Media: YouTube, Music Video, and the New Digital Cinema* (Oxford University Press, 2013), 127–154.

10) Laurent Creton, „Ekonomika a trhy amatérského filmu: dynamika vývoje“, *Iluminace* 16, č. 3 (2004), 35–36.

11) Jan Jandourek, Úvod do sociologie (Praha: Portál, 2003), 180.

12) David Hesmondhalgh, „Subcultures, Scenes or Tribes?: None of the Above“, *Journal of Youth Studies* 8, č. 1 (2005), 21–23.

ru vizuálních prvků, vystupování a slangu, které jsou vlastní členům jednotlivých subkultur.¹³

Přestože subkultury jsou dnes globálním fenoménem, autoři zabývající se tímto tématem se vesměs shodují, že významnou roli určující podobu subkultury stále ještě hraje i kulturní specifita jednotlivých zemí, potažmo podoba kultury jejich obyvatel.¹⁴ Dále uvádějí, že do způsobu, jakým čelní reprezentanti subkultur, v našem případě hudební interpreti, přistupují k tvorbě prezentačních materiálů, včetně audiovizuálního obsahu, se promítá i postoj subkultury k vizualitě jako takové.¹⁵ Ten se s postupem času v různých subkulturách mění, a proto je v této studii předmětem zkoumání v neposlední řadě i obsahový posun v audiovizuální tvorbě amatérských a poloprofesionálních interpretů.

Druhotným cílem studie je postihnout situaci před a po změně paradigmat z hlediska tvorby a šíření audiovizuálního obsahu, a popsat dopady této změny na vkus, požadavky a objem tvorby českých amatérských a poloprofesionálních hudebních interpretů. Současně jde o využití unikátního zdroje dat — níže popsané databáze hudebního serveru Bandzone.cz, která je ve své rozsáhlosti i komplexnosti zcela ojedinělou nejen v tuzemském, ale i celosvětovém měřítku.

Metodologie, zdroj dat a výběr účastníků výzkumu

Zdrojem kvantitativních dat pro tuto studii je databáze největšího českého hudebního serveru Bandzone.cz, který od roku 2004 sdružuje převážně amatérské a poloprofesionální hudební interprety působící na území České republiky a na Slovensku. Základní funkcionalitu serveru představuje profil každého interpreta, jakýsi předchůdce profilu na dnešních sociálních sítích, který obsahuje celou řadu informací nejen o interpretovi, ale i dynamickou možnost umísťování obsahu, ať už ve formě zvukové, obrazové, či audiovizuální. Od roku 2008 se tento server stal lídrem mezi českými a slovenskými hudebními servery. Zakladatel Bandzone.cz Michal Novák přiznává, že období po roce 2014 znamenalo zpomalení růstu serveru v důsledku rozvoje sociálních sítí i globální konkurence, i tak ale duplikát databáze datovaný k srpnu 2019 obsahuje unikátní záznamy více než 62 000 hudebních interpretů celkově, respektive o více než 41 000 na území České republiky.¹⁶ Současně databáze obsahuje téměř 42 000 záznamů týkajících se audiovizuálního obsahu, které jednotliví čeští hudební interpreti na server uložili. Databáze mezi nimi dále rozlišuje oficiální videoklipy, živá vystoupení a ostatní. Přičemž pod kategorií „ostatní“ je možné si představit rozhovory, dokumenty, pozvánky na vystoupení a podobně. Vůbec nejstarší oficiální videoklip uložený na databázi je *Přestáváš snít* plzeňské rockové skupiny Turbo z roku 1981.¹⁷ Tento videoklip je nicméně z časového hlediska naprostou výjimkou a pouze o něco více než procento audiovizuálních souborů tvoří soubory datované před

13) Dick Hebdige, *Subculture: The Meaning of Style* (London: Methuen, 1979).

14) Dana Bittnerová – Martin Heřmanský – Petr Janeček, *Folklor atomového věku: Kolektivně sdílené prvky expresivní kultury v soudobé české společnosti* (Praha: Národní muzeum, 2011), 103.

15) Bittnerová – Heřmanský – Janeček, *Folklor atomového věku*, 95–97.

16) Rozhovor s Michalem Novákem, zakladatelem serveru Bandzone.cz vedl Martin Zelený, 10. 9. 2018.

17) „TURBO Přestáváš snít“, YouTube, cit. 30. 12. 2020, <https://youtu.be/S8ZV6Ugb9Zk>.

rok 2005.¹⁸⁾ Abychom minimalizovali riziko deformace výstupních dat, která by mohla být způsobena rozvojem platformy Bandzone.cz v prvních letech, kdy nejvíce přibývaly nové soubory, rozhodli jsme se pro analýzu využít pouze záznamy z doby, kdy byl server již plně zaveden. Výsledný zdroj dat tak tvoří záznamy o necelých 40 000 audiovizuálních souborech vytvořených letech 2009 až 2018. Tato data je možné dále členit do šesti žánrových skupin (Elektronika, Hip-hop / R&B, Jazz / Blues / Klasika, Metal / HC, Pop / Rock / Punk, a World music / Ethno / Folk),¹⁹⁾ 92 subžánrů a dále nespočtu jejich vzájemných kombinací. Je tedy možné poměrně přesně identifikovat intenzitu, se kterou se reprezentanti jednotlivých žánrů a subžánrů věnují tvorbě audiovizuálního obsahu.²⁰⁾ Samotná příslušnost interpretů do žánrových skupin může být zkreslena tím, že se interpreti definují sami. Domníváme se ale, že naprostá většina interpretů si je dostatečně vědoma povahy toho, co vytváří, a proto tento nedostatek považujeme za nepodstatný.

Záměrem autorů je získaná kvantitativní data využít jako podklad pro hlavní — kvalitativní část studie. Ta jednak pracuje s obecnou teorií subkultur a jejich vazeb na hudební žánry, ale také popisem specifických znaků subkultur na území České republiky zasazeným do historického kontextu. Získané poznatky rozšiřuje analýza individuálních rozhovorů s účastníky výzkumu, kteří se tvorbou audiovizuálního obsahu pro hudební interprety dlouhodobě zabývají. Cílem této části studie je doplnění, a částečně také verifikace informací získaných v rámci kvantitativní analýzy výše popsané zdrojové databáze.

Oba autoři práce se několik let pohybují ve zkoumaném oboru, jeden z autorů se dokonce profesně věnuje i tvorbě audiovizuálního obsahu na zakázku, a disponují tedy řadou kontaktů, které bylo možné oslovit s požadavkem vyjádření se ke zkoumanému tématu. Celkem bylo provedeno sedm rozhovorů s jedinci pohybujícími se v oboru 11–26 let. Jedná se o tvůrce pracující v oboru zakázkové audiovizuální výroby, kteří působí (mnohdy současně) jako režiséři, kameramani, střihači, a někdy i producenti. Zpravidla jde o muže mladšího až středního věku, kteří sice pocházejí z různých míst České republiky, dva ze Slovenska, za svoje působiště však označují shodně celou Českou republiku, s přesahem na Slovensko. Tři z nich se sebe-indentifikují jako poloprofesionálové, čtyři jako profesionálové. Pouze dva účastníci výzkumu jsou v oboru audiovizuální tvorby vysokoškolsky vzdělaní. Jelikož si většina účastníků výzkumu přála zůstat v anonymitě, jejich jména jsou uvedena zkratkou. Samotné rozhovory probíhaly převážně formou online videohovorů, pouze minoritní podíl byl realizován osobně. Rozhovory nebyly jednoznačně strukturované, neboť účastníci výzkumu projevovali tendenci rozšiřovat témata kladených otázek. Polostrukturované rozhovory se tak soustředily na následující okruhy témat, inspirované analýzou kvantitativních dat:

- dopady technologického vývoje na oblast audiovizuální tvorby,
- struktura objemu audiovizuální tvorby dle hudebních žánrů,

18) Termínem audiovizuální soubor je v rámci studie označováno kratší či delší audiovizuální dílo vložené v digitální podobě do sdíleného virtuálního prostoru internetu.

19) Bandzone.cz termín hip-hop uvádí s pomlčkou, v popisu kategorií tento formát přejímáme, v textu samotném píšeme tak, jak je obecně užíván, tedy s mezerou místo pomlčky.

20) Pro úplnost je třeba dodat, že datová báze rozlišuje mezi datem nahrání a datem jeho vzniku, přičemž celá tato studie operuje výhradně s datem vzniku. Systém kategorizace jednotlivých interpretů je přejat v podobě, kterou využívá zdrojová báze dat. Hlubší kategorizace zde není z důvodu rozsahu studie explicitně prezentována, nicméně byla využita jako jeden z podkladů.

- specifika audiovizuální tvorby jednotlivých hudebních žánrů,
- rozdíly v motivaci interpretů k vytváření audiovizuální tvorby,
- obsahový posun v rámci hudebních žánrů za dobu působení v profesi.

Všichni účastníci výzkumu odpovídali hovorovou řečí za využití slangových výrazů, přepis rozhovorů byl proto místy stylisticky upraven za účelem lepší srozumitelnosti.

Výstup kvalitativní části výrazně převážil svým rozsahem i objemem informací, které jednotliví účastníci výzkumu poskytli. Vyhodnocení kvantitativních dat je tak ve studii do jisté míry upozaděno a slouží především k uvození představy o vývoji české amatérské a poloprofesionální scény ve sledovaném období 2009 až 2018, současně také jako základ pro kvalitativní výzkum týkající se jednotlivých žánrových skupin. Kvantitativní výzkum není striktně oddělen, naopak jeho výstupy rámuji výzkum kvalitativní.

Česká hudební amatérská a poloprofesionální audiovizuální tvorba v historickém kontextu

Jak již bylo zmíněno, 80. léta, a zejména jejich druhá půle, se nesla ve znamení postupného rozvolňování poměrů. To se projevovalo, mimo jiné, vyšší mírou tolerance státního aparátu vůči jiným formám kultury, než byla ta oficiální.²¹⁾ V praxi to znamenalo, že poprvé od roku 1968 byly podmínky dostatečně příznivé pro rozvoj toho, co se dnes s oblibou pojmenovává jako alternativní kulturní scéna. Současně do naší země začala stále intenzivněji pronikat západní kultura, pochopitelně hudební kulturu nevyjímaje. Do té doby byly západní hudební nahrávky předmětem pašování, nahrávání ze zahraničních stanic, či nákupů v ostatních zemích socialistického bloku, zkrátka více či méně nelegálním zbožím. Tento status ztratily až se změnou režimu, nicméně lze konstatovat, že koncem 80. let již bylo možné jejich pořízení cestami, které, ač převážně neoficiální, existovaly s tichým souhlasem státu.²²⁾ Současně s tím se mírně zvýšila i dostupnost hudebních nástrojů a reprodukční techniky. To vše poskytnulo určité zázemí pro rozšíření tehdy populárních hudebních žánrů, a s nimi i nárůst počtu jejich interpretů. V případě tehdejšího Československa došlo k rozvoji žánrových scén a současně rozvoji subkultur přidružených k folku, elektronické hudbě a rocku, zejména pak jeho subžánry punk a metal. Jejich čelním představitelům se již v té době čas od času dařilo dostat na televizní obrazovky, nicméně většinou prostřednictvím zpravodajských reportáží Československé televize.²³⁾ Určitou výjimku v tomto ohledu znamenaly pořady *Triangel* a částečně také *Televizní klub mladých*. I ty ale poskytovaly prostor pouze ideologicky nezávadným interpretům, byť jim nelze upírat, že věnovaly pozornost i nastupujícím hudebním žánrům a trendům, na což vzpomíná účastník výzkumu F. T., kterému v té době bylo jen necelých patnáct let:

21) Husák, „Rock Music Censorship in Czechoslovakia between 1969 and 1989“, 4.

22) Adam Havlík, „Loopholes in the Iron Curtain: Obtaining Western Music in State Socialist Czechoslovakia in the 1970s and 1980s“, in *Eastern European Popular Music in a Transnational Context: Palgrave European Film and Media Studies*, eds. Ewa Mazierska – Zsolt Győri (Cham: Palgrave Macmillan, 2019), 39–44.

23) Hrabalík, „Historie československého hudebního klipu do r. 1989“.

Televizi jsme už tenkrát měli, muzika mě, jako všechny kolem, bavila, takže jsme samozřejmě na hudební pořady koukali, já, brácha a celá parta. A pamatuji se, hlavně na TKM, a potom Triangel, ten byl o něco míň svázaný, tam jsem taky poprvé slyšel metal, kapelu už nevím, ale pamatuju se, jak to na mě udělalo dojem. Tehdy to bylo něco naprosto výjimečného, všude se hráli jenom interpreti jako David, Zagorová a podobně.²⁴⁾

90. léta v tomto ohledu znamenala další posun, a to poté, co se na televizních obrazovkách objevily první svobodné televizní hitparády, do kterých bylo možné zasílat vlastní audiovizuální nahrávky. Konkrétně šlo o pořad České televize *Medúza* uvedený poprvé v roce 1992 a následně obdobný formát pořadu, jehož vysílání v roce 1994 zahájila televize Nova pod názvem *Eso*. I když šlo o pořady, které v zásadě deklarovaly svoji liberální podstatu, dramaturgie stále zaujímal více méně negativní postoj vůči amatérské a poloprofesionální scéně:

Kamarád měl kapelu, docela měli jméno, přišli za mnou, že jestli bych jim udělal klip, to jsem už dělal na Nově, a tam ta technika byla, takže to bylo ok. Takže jsme to nějak udělali, nic velkého, slušný průměr na tu dobu. A poslali to do Esa i Medúzy, že to zkusí. Z České televize jim alespoň přišla odpověď. Tak jsem se ptal v práci, mi řekli, že přece tam nebudou dávat někoho neznámého.²⁵⁾

Tato situace ve větší či menší míře trvala až do zahájení vysílání první české hudební televize Óčko v roce 2002, díky které vlastně vůbec poprvé dostali i čeští amatérští a poloprofesionální hudební interpreti možnost audiovizuální prezentace v relativně širší míře. Posléze televize Óčko podnítila tuto část scény zařazením kategorie amatérský videoklip do svých každoročně vyhlašovaných cen.

Všechna tato zlepšení v oblasti audiovizuální prezentace nemohla pokrýt zájem jednotlivých amatérských a poloprofesionálních interpretů o šíření vlastního audiovizuálního obsahu. Současně s tím až do počátku nového tisíciletí v zásadě nebyly širší veřejnosti dostupné technické nástroje a vybavení, které by umožňovalo pořizování takového obsahu v dostatečné kvalitě. Hudební interpreti se tak až do této doby museli spoléhat na spolupráci s profesionálními či poloprofesionálními filmaři, na čemž se shodují všichni účastníci výzkumu:

Jo technika byl problém, nejen že s ní málokdo uměl, ale taky jedna věc je něco natočit, druhá pak sestříhat, takže když už někdo si někde půjčil kameru a dejme tomu i nějaká světla, málokdy to nechal sám na sobě. Ta postprodukční část se nikde moc nepůjčovala, a to se bavíme o stovkách tisíc v nákupu, takže to bylo fakt jen pro ty, kteří s tím dělali denně, aby se to vůbec zaplatilo, pro někoho, kdo by dělal dva tři klipy ročně, absolutní nesmysl.²⁶⁾

24) Rozhovor s F. T. vedl Michal Straka, 16. 10. 2020.

25) Rozhovor s M. N. vedl Michal Straka, 12. 10. 2020.

26) Rozhovor s M. N. vedl Michal Straka, 12. 10. 2020.

Pro představu poklesu nákladů potřebných pro tvorbu profesionálního videoklipu uvádíme příklad z amerického prostředí, který zmiňuje Victor Luckerson: V polovině 90. let podle něj mohl stát plně profesionální videoklip i půl milionu dolarů, na počátku tisíciletí to bylo běžně desetkrát méně, a toto číslo neustále klesá.²⁷⁾ Obdobný posun v rámci České republiky vnímá také účastník výzkumu M. N.:

Dělám to víc jak čtvrtstoletí, tak můžu porovnávat. Možnosti dneska, to je nebe a dudy, dřív pokud jsi neměl známé nebo se v tom nepohyboval jako zaměstnanec — bez šance. Dneska má techniku kdekdo, všechno má uvnitř software, takže slušný obsah udělá každý, a i těch nadšenců přibývá, kteří to dělají jako koníček. Jasně, pokud chce někdo světovou úroveň, pořád to něco stojí, ale oproti dřív pakatel.²⁸⁾

Jak vyplývá z rozhovorů, druhým problémem byl fakt, že audiovizuální obsah, který již bylo relativně možné bez enormních nákladů pořizovat, nešlo někam efektivně umisťovat a sdílet jej:

Kolem roku 2002, našel jsem na první digitální kameru, jak bývaly ty malé do ruky, dneska už dávno za zenitem, a točili jsme amatérské filmy, to byla paráda. Akorát že jsme se přihlásili na přehlídku filmů a zájem pak měla spousta lidí. Jenže nebylo moc, jak někomu video poslat, takže buď člověk musel osobně i s kamerou a pouštět přímo, nebo byl software na sdílení, ale ten měl málokdo, navíc trvalo desítky hodin něco poslat, takže fakt nebylo jednoduché někam šířit.²⁹⁾

Přirozeně poptávka po tomto typu služby rostla všude po světě, čehož si všimnula trojice zaměstnanců společnosti PayPal (Chad Hurley, Steve Chen a Jawed Karim), kteří v roce 2005 spustili portál YouTube. Hned následující rok byl YouTube zakoupen společností Google, díky čemuž se stal globálním. Pro úplnost je třeba dodat, že česká verze byla spuštěna v roce 2008, tedy v době, kdy již valná část české společnosti měla přístup k internetu.³⁰⁾ Dopady nově vzniknuvšího fenoménu se záhy projevíly dramatickým nárůstem audiovizuální tvorby, zveřejňováním digitalizovaných archivních záznamů, ale také poměrně významnou změnou ve vztahu k jejich tvorbě. Tu najednou mohl produkovat doslova každý člověk vybavený alespoň základní technikou, a stejně tak ji mohl konzumovat kdokoli se zařízením s připojením k internetu. Sledování videa nadto rozšířily možnosti komentování a sdílení, které podpořily zrychlení distribuce po celém internetu.³¹⁾

27) Victor Luckerson, „Internet Saved the Video Star: How Music Videos Found New Life After MTV“, *Time*, 2. 4. 2013, cit. 11. 10. 2020, <https://business.time.com/2013/04/02/internet-saved-the-video-star-how-music-videos-found-new-life-after-mtv/>.

28) Rozhovor s F. T. vedl Michal Straka, 16. 10. 2020.

29) Rozhovor s L. A. vedl Michal Straka, 30. 9. 2020.

30) Jiří Vaněk – Jan Jarolímek – Tereza Vogeltanzová, „Information and Communication Technologies for Regional Development in the Czech Republic — Broadband Connectivity in Rural Areas“, *AGRIS on-line Papers in Economics and Informatics* 3, č. 3 (2011), 71–72.

31) Jirsa – Korsgaard, „The Music video in Transformation“, 115.

Hudebním interpretům se touto cestou otevřelo objemné množství hudebního materiálu, který mohli náhle velmi snadno využít pro inspiraci, a to jak po stránce hudební a obsahové, tak audiovizuálního zpracování, což v rozhovoru popisuje M. N.:

Prvních pár týdnů, co to běželo v Americe, jsme si vůbec neuvědomili potenciál, ale pak začali chodit i zákazníci, že viděli to, a že tamto je baví, a že by chtěli, aby to celé vypadalo jako některé z těch videí na internetu. A začalo jich chodit víc a víc, někteří si samozřejmě obsah vytvářeli a vytvářejí sami, ale co si budeme namlouvat, běžná kapela není zároveň nahrávací společností a nemá kapacitu na nějakou solidní filmařinu, i když dost často jsou lidi od filmu, aspoň co já znám, k muzice blízko.³²⁾

Paralelně se zjednodušením přístupu nejprve k celé škále audio a poté i audiovizuálního obsahu začalo docházet z hlediska posluchačů k jakémusi rozostřování hudebního vkusu. To se projevilo na straně interpretů představujících jednotlivé žánrově navázané subkultury. Někteří autoři již dříve tento jev označili jako splývání stylů a nadále hovoří ne o subkulturách, ale post-subkulturách.³³⁾ Aktuální průzkumy dokládají, že téměř 80 % příznivců hudby ve věku 13–17 let není vyhraněno pouze na jeden žánr, a současně, že typický posluchač středního věku již není zaměřen na úzce definovaný hudební žánr, ale spíše na obecnější žánrovou skupinu.³⁴⁾

Co přetrvává do současnosti, je významný sociální faktor, který spočívá právě ve vizualitě a jiných charakteristických vnějších znacích vyplývajících z úzkého propojení hudebních žánrů se subkulturami. Jak poznamenává Fabian Holt, vnímání hudebních žánrů, jakými jsou metal, country nebo hip hop, dnes neformuje hudební tvorba konkrétních interpretů ani zdaleka tolik, jako vnější znaky, kterými jsou typické oblečení, chování a celková vizuální kultura včetně podoby audiovizuální tvorby.³⁵⁾

Česká hudební amatérská a poloprofesionální audiovizuální tvorba v letech 2009 až 2018

Jak již bylo výše uvedeno, zdrojem kvantitativních dat je databáze serveru Bandzone.cz. Ten audiovizuální obsah přímo neukládá do vlastních úložišť, nýbrž funguje jako přímé propojení s portálem YouTube, díky čemuž se stává jakýmsi pomyslným katalogem interpretů. Bandzone.cz shromažďuje doplňující informace nejen o samotném obsahu, ale i jeho autorech, publiku a řadě dalších souvisejících okolností.

Pro kvantitativní analýzu jsme zvolili výšeč datového souboru ohraničenou lety 2009 a 2018 z důvodu, že sami provozovatelé Bandzone.cz označují za přelomový rok 2008, kdy se server stal lídrem na české i slovenské scéně hudebních portálů, a současně že od té doby nedošlo v rámci serveru k žádným rozsáhlejším procesním změnám, které by poten-

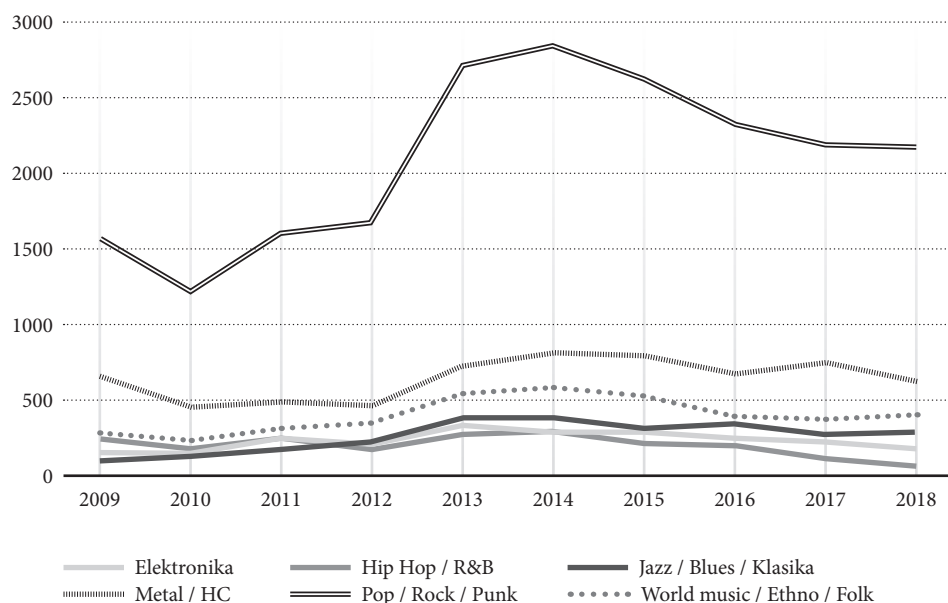
32) Rozhovor s M. N. vedl Michal Straka, 12. 10. 2020.

33) David Muggleton, *Inside Subculture: the Postmodern Meaning of Style* (Berg: Oxford, 2000), 47.

34) „3 Trends Shaping Gen Z's Taste in Music“, *YPULSE*, 6. 11. 2019, cit. 11. 10. 2020, https://www.ypulse.com/wp-content/uploads/2019/06/3_Trends_Shaping_Gen_Zs_Taste_In_Music_06.11.2019.pdf.

35) Fabian Holt, *Genre in Popular Music* (Chicago: University of Chicago Press, 2007), 28.

Obr. 1: Vývoj ročního objemu tvorby audiovizuálních souborů mezi lety 2009–2018 (zdroj: autoři dle databáze Bandzone.cz)



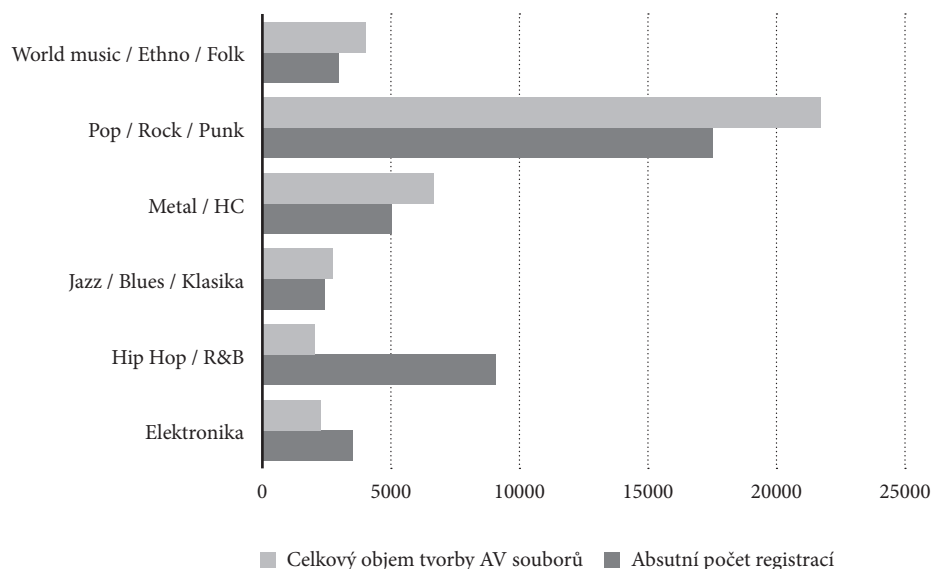
ciálně mohly ovlivnit chování interpretů v rámci nahrávání obsahu. Nutno dodat, že počet nových registrací interpretů na Bandzone.cz i nadále roste, avšak tempo růstu se každým dalším rokem snižuje.

Objem tvorby audiovizuálních souborů má ve sledovaném období odlišný vývoj (obr. 1). Zatímco od roku 2009 se každý rok registrovalo méně a méně nových interpretů, audiovizuálního obsahu naopak přibývalo stále více a více. V období doznívající ekonomické krize, které nastalo po roce 2012, začal rapidně stoupat objem tvorby. Účastníci výzkumu se shodují, že jde pravděpodobně o reakci na vývoj celkové ekonomické situace a zmírnění obav z důsledků potenciálního příchodu krize a jejích dopadů na odvětví mimo kulturu, která mnohdy tvoří hlavní část příjmů amatérských a poloprofesionálních interpretů. Po roce 2014 nastává určitý pokles a následná stagnace objemu až do konce sledovaného období.

To, v kombinaci s rostoucím počtem registrovaných interpretů, znamená, že od roku 2014 jednotliví interpreti vytváří průměrně stále méně audiovizuálních souborů. Účastníci výzkumu se k vývoji po roce 2014 vyjadřují nejednoznačně, ovšem naznačují, že důvodem může být jakési prozření amatérských a poloamatérských interpretů z iluze o zásadní důležitosti audiovizuální tvorby v procesu získání ohlasů a úspěchu.

Ve sledovaném období nedošlo k žádnému výkyvu na úrovni individuální žánrové skupiny, a i při pohledu na vývoj roční tvorby audiovizuálního obsahu je patrné, že vývojová tendence české amatérské a poloprofesionální hudební scény v uplynulých letech je z hlediska všech žánrových skupin obdobná (obr. 1).

Obr. 2: Kategorizovaná celková aktivita registrací a objem tvorby audiovizuálních souborů za období 2009–2018 (zdroj: autoři dle databáze Bandzone.cz)



Elektronika

Zatímco v západním světě se elektronická hudba jako plnohodnotný žánr prosadila již v 70. letech, na území Československa byla nejprve téměř výhradně předmětem zájmu odborné veřejnosti.³⁶⁾ Teprve v průběhu 80. let začlenilo množství interpretů do své tvorby elektronické nástroje, jako interpret udávající směřování elektronické hudby se však tehdy ani později nedokázal prosadit v podstatě nikdo.³⁷⁾ Celá tuzemská scéna tak zůstává klubová a ovlivňovaná zahraničními trendy.

Mezi jednu z nejvýraznějších subkultur spojených s elektronikou patří free techno, založené na volnomyšlenkářském přístupu jak k tvorbě, tak životnímu stylu. Stereotypně se s touto subkulturou pojí obraz technoparty pořádané na pronajatých venkovních plochách, kde se před sestavami podomácku vyráběných reproduktorových soustav, neboli soundsystemů, rytmicky pohybují postavy jedinců s dredy, zpravidla pod vlivem alkoholu či jiných omamných látek. Jde samozřejmě o zjednodušený obraz zpravidla předkládaný médií, z hlediska vizuality však obraz poměrně výstižný. Jak poznamenává Ondřej Sláček, free techno je jakýmsi extrémem, v omezenější míře či modifikované podobě jsou ale jeho základní myšlenky přítomny na celé české elektronické scéně. Dodává, že ta je

36) Ondřej Urban, *Instrumentář elektroakustického zvuku* (Praha: Akademie múzických umění, 2007), 12–15.

Viz též Vladimír Lébl, *Elektronická hudba* (Praha: Státní hudební vydavatelství, 1966), 68–74.

37) Byť někteří interpreti, např. The Ecstasy of Saint Theresa, zaznamenali mezinárodní úspěch.

místem, kde se stýkají jak výše popsaní jedinci, tak ale také intelektuálové či lidé vzdělání, a současně i příznivci taneční hudby.³⁸⁾

České amatérské a poloprofesionální elektronické scéně z hlediska registrovaných interpretů dominuje experimentální elektronická hudba a hudba, která navazuje na původní tradici žánru elektronika. V průměru dva ze třech interpretů vytvořili ve sledovaném období nějaký audiovizuální obsah (obr. 2). Přestože více než polovinu tohoto obsahu tvoří oficiální videoklipy, je nutné dodat, že jejich podoba je značně odlišná od toho, co si obvykle pod termínem hudební videoklip běžně představujeme, jak uvádí účastník výzkumu V. P.:

Elektro je úplně jiné. S nadsázkou bych je označil za něco jako spořič obrazovky, kdo z vás pamatuje. Většinou jde o nekonečnou smyčku, někdy s textem, někdy bez. Ty klipy navíc trvají i desítky minut, takže konvenční ani být nemůžou, to by museli rovnou točit celé filmy.³⁹⁾

Účastník výzkumu M. N. doplňuje, že nejde o konvenční přístup ve smyslu narativu, ale spíš jakousi doprovodnou vizuální formu, která má sloužit určitému naladění se na hudbu jako takovou:

V elektu jde o pocity, zážitek, naladění a tak. Tvůrce se snaží provést nějakým zážitkem nebo emocí pomocí určitých systémů zvuků. Je to i hodně spojené s ezoterikou a jde o určitý způsob duševního cestování nebo poutě. Do určité míry vás to časem začne ovlivňovat v rámci vašeho životního stylu, což je samozřejmě znakem inklinace do určitého společenství nebo právě subkultury, které zmiňuješ.⁴⁰⁾

Typickou ukázkou je videoklip *No words* kapely Apophysia z roku 2014.⁴¹⁾ Videoklip sestává ze záběrů zaměřování pozemních cílů a následných leteckých útoků na tyto cíle, přičemž obraz je mnohdy přiblížený či rozpixelovaný natolik, že přestává být rozpoznatelný a přesahuje do abstrakce připomínající psychedelickou tvorbu z 60. let 20. století, čemuž odpovídají i kombinace použitých barevných filtrů.

Účastníci výzkumu pohybující se v elektronické hudbě se shodují, že scéna v České republice má odlišnou povahu než na velkých zahraničních trzích, kde se elektronická hudba stala významným prvkem komerčního mainstreamu, jak zdůrazňuje V. P.:

Ve světě jsou elektronická hudba a její odnože masovou záležitostí, a tím je jasné, že se může z kohokoli stát doslova přes noc superhvězda, zvlášť v taneční elektronické hudbě. V Čechách je to ale trochu jinak. Tady se ne bavíme o takové míře komerce, a tím pádem o něco uvolněnější atmosféře, menší konkurenci a obecně přátelštější

38) Ondřej Sláčálek, „České freetekno — pohyblivé prostory autonomie?“, in *Revolta stylem: Hudební subkultury mládeže v České republice*, ed. Marta Kolářová (Praha: Sociologický ústav AV ČR, 2011), 101–102.

39) Rozhovor s V. P. vedl Michal Straka, 12. 10. 2020.

40) Rozhovor s M. N. vedl Michal Straka, 12. 10. 2020.

41) „Apophysia — No Words“, YouTube, cit. 30. 12. 2020, <https://youtu.be/UR237Z0EBNA>.

prostředí, což ještě víc nahrává propojování zážitku a životního stylu jako hlavní pilíř tohoto žánru.⁴²⁾

Klipy se sice vytvářejí, ale jejich podoba respektuje zaběhnuté konvence, a není tak přímo dílem filmařů, jako spíš grafiků a programátorů. Příkladem budiž videoklip s názvem *Xl-2s* interpreta Fertilizer z roku 2010, který spojuje různé animační postupy s retro-estetikou odkazující k raným počítačům (v souladu se zvukovou stopou, v níž zní počítačově generovaný hlas). Požadavek na počítačovou grafiku je v současnosti natolik důrazný, že tuto službu i účastník výzkumu F. T., stejně jako mnozí další, začlenil do své nabídky:

Jestli se podíváte na libovolný videoklip z elektro žánru, je to nejspíš nějaký výtvar motion designéra, takže 2D, 2.5D nebo 3D animace, smyčka nějakých morfovujících se tvarů nebo jiné až přímo psychedelické vizuální projevy. Určitě se můžeme setkat s točeným klipem. Ten se ale bude pohybovat na jedné scéně, kde se v podstatě nebude nic dít, anebo sestřih různých záběrů, které se snaží dotvářet spolu s hudbou nějakou tu emoci. My, co jsme dělali, to byly sestřihy akcí nebo festivalů. Tam se samozřejmě zaměřuje na atmosféru, uvolnění a exprese jednotlivých aktérů čili cílem je provázat obsah s akcí, spíš než s muzikou jako takovou.⁴³⁾

M. D. doplňuje, že povaha audiovizuální tvorby je tak navázána nikoli na snímací techniku, ale spíše na vývoj informačních technologií jako takových:

Pokud bereme jako obecný prvek většiny elektronických videoklipů morfování tvarů jakožto výsledek práce motion designéra, tak historicky to byl naprosto téměř nepředstavitelný cíl. V kinematografii se takových efektů začalo pořádně dosahovat v 80. letech. Takové triky ale nebylo možné jen tak replikovat, a proto se můžeme setkávat s různými kaleidoskopickými efekty točenými na kamery nebo různé světelné efekty, promítání zničeného filmu na plátno a podobně. Největší změnou pak byl právě rozmach domácích počítačů a softwaru, díky kterým je dnes možné dosáhnout úrovně hollywoodských efektů.⁴⁴⁾

Účastníci výzkumu se shodují, že videoklip v české elektronické hudbě sice profituje z technologického pokroku stejně jako kdekoli jinde, nezaznamenali však žádný posun z hlediska obsahu. Komunita dle nich stále ještě drží podobu komunity, která je do velké míry nepoznamenaná komercí, díky čemuž si zachovává původní znaky a charakteristické rysy scény. Jen výjimečně se proto setkávají s požadavkem na nějakou konkrétní tvorbu, výrazně obvyklejší bývají sestřihy z akcí, turné či setkání komunity, pochopitelně doplněné o elektronickou hudbu. Otázkou zůstává, zda, kdy, a jestli vůbec, trend komercializace dorazí i do České republiky. Pokud ano, předpokládají, že ne v míře srovnatelné se zahraničím, a neočekávají tedy ani žádný výrazný posun z hlediska jak ob-
jemu, tak obsahu audiovizuální tvorby jednotlivých interpretů.

42) Rozhovor s V. P. vedl Michal Straka, 12. 10. 2020.

43) Rozhovor s F. T. vedl Michal Straka, 16. 10. 2020.

44) Rozhovor s M. D. vedl Michal Straka, 16. 10. 2020.

Hip-Hop / R&B

Hip hop vznikl jako charakteristický prostředek hudebního vyjadřování černošské komunity žijící v 70. letech 20. století v newyorském Bronxu. Už samotný fakt, že tento žánr pochází z určité komunity, jej determinuje k tomu, aby byl její nedílnou součástí. V jistém slova smyslu tak je hip hop současně hudebním žánrem a současně subkulturou. Celá hiphopová kultura se původně skládala z několika specifických znaků, a sice rapu, tedy specifické formy recitace do původně bluesového či funkového podkladu, dále djingu a samplování, tedy práce s předem nahraným hudebním podkladem, breakdance a graffiti. Záhy byly tyto znaky rozšířeny o freestyle čili improvizované rapování, specifickou formu tance break dance, a charakteristický způsob oblékání spočívající v nošení volného oblečení a výrazných doplňků.⁴⁵⁾

Na území tehdejšího Československa se hip hop poprvé objevil v roce 1984, v širším měřítku se začal prosazovat až po roce 1993 v souvislosti s úspěchem prvních kapel, jakými byli PSH, WWW nebo Chaozz. Celá scéna se začala vytvářet v prostředích měst, v těsné blízkosti komunity graffiti, což se také projevilo do celkové vizuality, včetně tematického obsahu původních videoklipů. Postupem času a s růstem popularity žánru vznikla celá řada proudů, od rapu,⁴⁶⁾ vymezení se interpretů respektujících původní myšlenky hip hopu, po experimentální či inovativní část scény, která přebírá zahraniční trendy. Dynamiku růstu žánru umocňuje i to, že hip hop nutně nevyžaduje zvládnutí konkrétního hudebního nástroje, a v současné situaci dostupnosti technologií je možnost vytvářet tento typ hudby dostupná v zásadě všem.

V rámci žánrové skupiny Hip-Hop / R&B tvoří méně než sedm procent vzorku ostatní žánry než hip hop a rap, proto je pozornost věnována pouze těmto dvěma žánrům. Pro úplnost dodáváme, že obecná analýza vzorku těchto dvou žánrů potvrdila, že termíny hip hop a rap jsou v České republice nejasně rozlišované a často se zaměňují, přistupujeme k nim tedy jako k nedílnému celku. Jak je uvedeno výše, původ hip hopu je silně spojen s graffiti, a tedy se silným vztahem k vizualitě. Je proto s podivem, že ve sledovaném období pouze přibližně každý čtvrtý registrovaný interpret vytvořil nějaký audiovizuální obsah (obr. 2). Dvě třetiny audiovizuálních souborů ve vzorku tvoří oficiální videoklipy. To je mírně překvapivé vzhledem k tomu, že původní hip hop byl založen čistě na živých vystoupeních.⁴⁷⁾

T. P. popisuje vývoj hiphopové audiovizuální tvorby v tomto ohledu následovně:

Ty úplně první skupiny vůbec klipy dělat nechtěly. To, co se pak dostalo na území České republiky, bylo něco jiného, tady to bylo hodně spojené se sídlištěm a vším kolem, ale v té době už klipy byly v kurzu, takže tady měly svoje místo vlastně od po-

45) Karel Veselý, *Hudba ohně: radikální černá hudba od jazzu po hip hop a dále* (Praha: BigBoss, 2010), 187–198.

46) Vladimír 518, „Hip hop: Život s obětí únosu“, in *Kmeny: Současné městské subkultury*, Vladimír 518 — Karel Veselý — Tomáš Souček (Praha: BigBoss, 2010), 320–326.

47) Samuel C. Watkins, *Hip Hop Matters: Politics, Pop Culture, and the Struggle for the Soul of a Movement* (Boston: Beacon Press, 2005), 9–10.

čátku, navíc bylo jasné, že nikdo v televizi nedá prostor nějakým dlouhým záznamům, i tak, když se dostal do médií první klip, celá scéna nadskakovala.⁴⁸⁾

Význam žánrů v České republice lze chápat jako analogický jejich významu v zahraničí, zejména pak na západě. Celá 90. léta tak připomínala účastníkovi výzkumu M. N. zahraniční scénu, respektive její tradiční podobu:

[Tuzemské] kapely tehdy chtěly dávat na odiv všechno, co bylo součástí vizuální kultury přicházející ze zahraničí, takže ghetto styl, rádoby drsnost, a vůbec se tvářit jako lidi z ulice, kteří si vybudovali a žijí svůj život.⁴⁹⁾

Později se hip hop stal součástí středního proudu ve formě rapu, a tím pádem se projevilo jeho komerční potenciál. Do České republiky tento trend dorazil až s prvními úspěšnějšími interprety, a ti vlastně dodnes částečně určují trendy, které zbytek scény přejímá. M. D. vnímá také určitý konflikt v rámci scény:

S tím, jak začaly vznikat nové formy a komerčně se prosazovat, začal taky boj o identitu, takže najednou tu byli ti, kteří říkali, už nejsme ulice, už jsme v jiné úrovni, a dáváme na odiv svou moc a bohatství, pak ti, kteří experimentovali s formami, které byly zrovna v kurzu, a pak konzervativní proud, který se snažil držet původní hodnoty. A ti všichni se navzájem poměrně často veřejně napadají.⁵⁰⁾

Došlo tedy k tomu, že komerční proud se stal proudem hlavním, což ještě dál posunulo jeho podobu a s tím i audiovizuální projev interpretů, což se dle T. P. projevilo na podobě klipů:

Dneska klipy vytváří kdekdo, hudebníci investují nemalé částky, aby to vypadalo světově a aby vzbudili ohlas publika. Ale stává se, že se podobně chovají i někteří méně úspěšní, kteří pak působí až komicky, když si jdou půjčit rekvizity a pak dělají, že nevědí, co s penězi. Skončí natáčení a jedou domů sockou. V klipech se taky objevuje product placement, no, stal se z toho fakt byznys.⁵¹⁾

Vedle zakázkové audiovizuální tvorby, jejíž podobu představuje například videoklip *Sádismus* interpreta DeSade z roku 2013, vzniká i řada amatérských klipů, které zpravidla cílí na to, zaujmout nové posluchače.⁵²⁾ Opakovanými tématy jsou sídliště, kriminalita, bohatství, dominance a jiná, zejména tradičnější témata scéně vlastní. Tyto prvky obsahuje například videoklip *Turbulence* interpreta Lájoš z roku 2011.⁵³⁾ Vizuální podoba klipů se

48) Rozhovor s T. P. vedl Michal Straka, 4. 9. 2020.

49) Rozhovor s M. N. vedl Michal Straka, 12. 10. 2020.

50) Rozhovor s M. D. vedl Michal Straka, 16. 10. 2020.

51) Rozhovor s T. P. vedl Michal Straka, 4. 9. 2020.

52) „DeSade — Sádismus ft. Lada Firch“ (Official Video, ZNK 2013), YouTube, cit. 30. 12. 2020, <https://youtu.be/XBsxi4rxHk0>.

53) „Lájoš — TURBULENCE (HD)“, YouTube, cit. 30. 12. 2020, <https://youtu.be/a2aTp8IxAD4>.

blíží domácímu videu, včetně použitých rekvizit. Interpret přesto zaujímá postoj majitele lehkého letadla, do kterého láká mladou vyzývavě oblečenou letušku, a celkově usiluje o demonstrování své společenské pozice. Účastník výzkumu T. P. k podobné amatérské tvorbě i změně role videoklipu doplňuje:

Dřív ty klipy vznikaly jako doplněk alb větších umělců, dneska se nejdřív točí klip a až někdy potom deska, klip je dneska to, co v hip hopu a rapu táhne. A taky je to to, co nejvíc dělá image těch interpretů. Někteří začátečníci podceňují produkci a pak to vypadá spíš jako karikatura.⁵⁴⁾

Přestože v rámci rapu a hip hopu vzniká v porovnání s ostatními žánry audiovizuálního obsahu relativně méně, samotná role oficiálního videoklipu jako média je v této žánrové skupině velice důležitá. Současně s tím, jak hip hop roste a vyvíjí se, objevují se také nové formy a některé jeho výše popsané charakteristiky ustupují, některé zůstávají. Mezi všemi ostatními žánrovými skupinami je tato proměna nejvýraznější, a proto ji považujeme za potenciálně nejvhodnější k dalšímu výzkumu.

Jazz / Blues / Klasika

Tato žánrová skupina byla uspořádána z hlediska hudebního projevu sice nesourodě, přece však tyto na první pohled odlišné žánry mají mnoho společného. Z kontextu jejich vývoje jde o stabilní žánry, které se všechny nacházejí za horizontem své vlastní popularity. Současně si ale trvale drží fanouškovské základny, což znamená, že i do těchto žánrů přichází noví interpreti.⁵⁵⁾ Do této žánrové skupiny je zahrnuta také akustická hudba, respektive hudba instrumentální. Její interpreti představují přibližně dvě pětiny celého vzorku, zatímco jazz a blues každý pouze přibližně po pětině. Zbývající pětinu vzorku tvoří z poloviny klasická hudba a dále šanson, swing, soul a fusion.

V průměru každý interpret vytvořil ve sledovaném období alespoň jeden audiovizuální soubor (obr. 2). Jelikož jde o konzervativnější žánry, jejichž těžiště nadto spočívá v živé produkci, v rámci tvorby audiovizuálního obsahu převažují z více než 60 % záznamy živých vystoupení. O polovinu méně tvoří hudební videoklipy, jejichž povaha nicméně i tak do velké míry vychází z živých vystoupení, což nastiňuje účastník výzkumu F. T.:

Pokud se bavíme o těchto souborech, orchestrech nebo sborech, tak se všechno točí okolo živých vystoupení nebo nějakých hezkých záběrech jednotlivých muzikantů nebo celků ať už venku, nebo v nějakém hezky nasvíceném sálu. Hodně souborů ani nemá jiné nahrávky než z živých vystoupení, takže to vlastně ani jinak nejde. Je tu samozřejmě pár výjimek. Najdou se tu moderní kapely, co chtějí tvořit stejný video obsah jako ostatní žánry, takže se pouští do občas zajímavých projektů. Na druhou

54) Rozhovor s T. P. vedl Michal Straka, 4. 9. 2020.

55) Pavel Mužík, „Hudba v životě dospívajících: pilotní sonda“, *Acta musicologica*, 2007, cit. 9. 2. 2021, <http://acta.musicologica.cz/07-02/0702s04.html>.

stranu se samozřejmě najde spoustu amatérských klipů s nějakým příběhem, ale to je většinou dělané vyložené amatérsky.⁵⁶⁾

Ukázkou toho, co F. T. zmiňuje, je videoklip *Computer child* interpreta Vertigo z roku 2013. Jde o černobílý sestřih patrně živého vystoupení kapely, který sestává z detailních záběrů na jednotlivé hrající členy uspořádaných v obraze paralelně, stejně jako na jejich nástroje. S výjimkou střihů v paralelních políčkách jde o záznam bez dalších zásahů. Vertigo přímo v popisku pod videem uvádí, že vznikl na podporu koncertního turné v roce 2013.⁵⁷⁾

Role videoklipů je v případě konzervativnějších hudebních žánrů dosti odlišná od žánrů ostatních, neboť jejich hlavním cílem je určitá sebe prezentace především za účelem oslovení potenciálních zájemců o živá vystoupení. Slovy účastníka výzkumu F. T., jde především o podpůrný marketingový nástroj, nikoli nástroj komerční sám o sobě:

Role klipu je čistě propagační, to znamená, že si to muzikanti chtějí natočit, aby měli na stránkách jednu nebo dvě ukázky toho, co dělají, a to jim většinou stačí. Málokdy tu vidíme nějaké lyric video nebo nějaký jiný materiál, který by sloužil pro fanoušky. Věřím ale, že i tahle oblast hudebních stylů se bude muset do budoucna v audiovizuální tvorbě hodně změnit a snažit se tvořit víc obsahu a zlepšit i celkovou komunikaci s posluchačem.⁵⁸⁾

Tím, že jde o živá vystoupení, by se mohlo zdát, že v oblasti není přítomen žádný větší vývoj, ovšem ten se podle účastníka výzkumu M. N. projevuje zejména v nárocích interpretů, kteří často podceňují nákladnost i náročnost:

Živý záznam koncertu se dá natočit na jeden mikrofon a jednu kameru, nebo se nazvučí každý nástroj zvlášť a přijede štáb z Kavčích hor, jako se to dělalo dřív. Obecně můžeme mluvit o menší pre-produkční části, protože když není příběh, nemusí být storyboard, žádné efekty ani hledání lokací. To se ale vyvažuje tím, že někdo chce dneska video, který vypadá jako z celovečerního filmu, všechno dokonalé, všechno perfektní, a to pak znamená, že to bude taky něco stát, což si ale málokdo dokáže dopředu spočítat. Třeba problém s natáčením živého vystoupení v rámci klipu je v tom, že se to už nikdy nemůže zopakovat. V tu chvíli většinou nestačí jenom jeden kameraman, a tím pádem nároky na techniku a personál se zvyšují. Například jedna kamera musí být pořád namířená na zpěváka nebo jiného sólistu, aby seděl záběr k textu.⁵⁹⁾

Ustálené či konzervativní hudební žánry podle všeho neprojevují v oblasti audiovizuální tvorby žádné výrazné vývojové tendence z hlediska obsahu. Dochází k posunu v rostoucích požadavcích na kvalitu zpracování, zpravidla dle zahraniční inspirace. V tom-

56) Rozhovor s F. T. vedl Michal Straka, 16. 10. 2020.

57) „Vertigo — Computer Child“, YouTube, cit. 30. 12. 2020, <https://youtu.be/Elmu3qvp88o>.

58) Rozhovor s F. T. vedl Michal Straka, 16. 10. 2020.

59) Rozhovor s M. N. vedl Michal Straka, 12. 10. 2020.

to účastníci výzkumu vidí určitou slabinu a shodují se, že pro ty, kteří chtějí uspět, bude do budoucna nutné rozšířit i obsahovou složku tak, aby jednotlivá videa nebyla pouze propagační, ale aby sloužila jako plnohodnotný obsah aspirující i na použití v médiích s širokým dosahem, tedy například v televizi.

Metal / HC

Heavy metal vznikl na přelomu 60. a 70. let a je spojen s interprety pocházejícími z Velké Británie, za všechny jmenujme patrně prvního, a sice legendární skupinu Black Sabbath. Ryan Moore situuje tento žánr do sociálního kontextu zhoršujícího se postavení dělnické třídy ve Velké Británii v kontextu deindustrializace a nástupu neoliberalismu v 70. a 80. letech.⁶⁰⁾ Spojuje ho se světem apokalyptických obrazů, démonů, monster a dalších destruktivních a zlovolných sil.⁶¹⁾ Vlna popularity tohoto žánru dorazila do tehdejšího Československa se zpožděním přibližně jedné dekády, kde se setkala, přes různé represálie ze strany režimu, se značným ohlasem publika. Zatímco na západě byla v 90. letech už pozornost upřena na nové žánry, z tuzemského pohledu přišel vrchol popularity heavy metalu právě počátkem 90. let. Nicméně v celosvětovém měřítku brzy poté přišel útlum, jenž vedl k rozdělení scény na interprety, kteří se rozhodli jít komerční cestou, a ty, kteří se naopak vzdálili od středního proudu do často extrémnějších poloh, aby tak ale současně dali vzniknout novým stylům heavy metalu, které se nezdálo, že časem staly samostatně vnímanými žánry. Tento globální trend následovala i tuzemská scéna. Původní charakteristické znaky metalu tak již neplatí pro všechny jeho odnože, nicméně stále jsou ve větší či menší míře přítomny. Jde zejména o hlasitost hudby, okultní symboliku, nošení jeansového oblečení s nášivkami s logy kapel nebo přebírání motorkářské vizuální kultury, včetně výrazných kožených oděvů, případně celkově tmavého oblečení.⁶²⁾

Hardcore je tvrdší variantou punku, která se začala prosazovat v 90. letech. Ačkoli vývojově vychází z punku, je dnes tento vývoj ve stádiu, kdy je možné jej popisovat jako hudebně bližší metalové hudbě. Na rozdíl od metalu a punku tento žánr nemá žádnou asociaci s vizuálně rozpoznatelnou subkulturou. Bývá nicméně spojován se subkulturou straight edge, která je založena na myšlence střídmosti, veganství, ekologie a vůbec určitému protipólu dnešního konzumního světa. Audiovizuální tvorba hardcore kapel dle Marca Calmbacha dost často sahá k motivům či prvkům běžně využívaným i moderními metalovými interprety, byť obvykle v umírněné míře, což hodnotí O. S.:⁶³⁾

Moderní hardcore kapely, to jsou často stejné motivy jako moderní metal, všechno postavené na mohutném zvuku a celkově temné atmosféře, brownfieldch, továrny

60) Ryan M. Moore, „The Unmaking of the English Working Class: Deindustrialization, Reification and the Origins of Heavy Metal“, in *Class: The Anthology*, eds. Stanley Aronowitz — Michael Roberts (New Jersey: John Wiley & Sons, 2017), 141–142.

61) Moore, „The Unmaking of the English Working Class“, 142.

62) Josef Smolík, *Subkultury mládeže: Uvedení do problematiky* (Praha: Grada, 2010), 218–226.

63) Marc Calmbach, *More than Music: Einblicke in die Jugendkultur Hardcore* (Bielefeld: transcript Verlag, 2015), 83–88.

a podobně, ne všechny samozřejmě, ale takhle mi připadá, že většina. Namátkou mě napadá klip *Lambs*, tam je to dobře vidět — většina klipu v polostínu, detaily na kapelu, prostřihy do prostředí temného lesa...⁶⁴⁾

Interpreti zařazení do skupiny Metal / HC jsou v tvorbě audiovizuálního obsahu relativně hodně aktivní (obr. 2). Podle účastníka výzkumu T. P. kladou tito interpreti na audiovizuální tvorbu největší důraz ze všech:

Kolikrát sem přijdou i fakt mladé kapely, ještě nemají ani dostatek materiálu, a už by chtěli točit, vedle hip hopu je to jednoznačně žánr, který děláme nejvíc, prostě u obojího je vizuální projev vnímaný jako ten hudební, u metalu možná ještě víc, je to víc vyhraněnější žánr.⁶⁵⁾

Téměř polovinu tvoří záznamy živých koncertů a třetinu tvoří oficiální videoklipy. Podobou obou forem v průběhu let zaznamenala značný vývoj, jak uvádí účastník výzkumu O. S.:

Metal i hardcore byly vždycky hodně vyhraněné a hodně vizuálně založené. Je to na první pohled vidět — často jsou vytvářeny specifické příběhové klipy. Dřív to tolik nebylo, ale dneska je určitá potřeba interpretů vypadat co nejdrsněji, ono to bylo vždycky, ale dneska je to o dost dál. Z počátku všechno vypadalo víceméně stejně, nějaké ty příběhy, dneska je to tak, že metal je až téměř hororový nebo otevřený násilí, sexu a podobně, zatímco hardcore jde víc do těch problémů, které řeší, díky tomu se oba žánry postupně více a více odlišují. Společné ale mají to vyhranění se do čím dál tím extrémnější polohy, patrně tak pod dojmem, že čím víc tomu naloží, tím víc budou mít pozornosti.⁶⁶⁾

Zatímco hardcore zůstává relativně nekomerční ve svém jak hudebním, tak vizuálním pojetí, účastník výzkumu M. N. uvádí, že metaloví interpreti naopak inklinují k stále nákladnější tvorbě, a za příklad dává videoklip *Stoupáš* kapely Kreyson. Jeho děj se odehrává na bitevním poli a následně sleduje pohřeb padlého vojáka. Množství exteriérů, kompars, přítomnost profesionálních herců, letecké záběry z dronů a celková produkce si v ničem nezadá s produkcí televizní:⁶⁷⁾

V rámci metalových klipů se kapely opravdu snaží navodit nějakou napjatou atmosféru, přibližujeme se k opravdovým filmovým trikům a natáčení s velkým štábem. Velké interiéry, jako například opuštěný kostel, jejich nasvícení, různé rekvizity a jiný mobiliář, který se musí na lokaci dovézt, není levná záležitost.⁶⁸⁾

64) Rozhovor s O. S. vedl Michal Straka, 22. 8. 2020. Citovaný klip „Scream of the Lambs — Lambs“, YouTube, cit. 30. 12. 2020, <https://youtu.be/Fzo7YEdbPE8>.

65) Rozhovor s T. P. vedl Michal Straka, 4. 9. 2020.

66) Rozhovor s O. S. vedl Michal Straka, 22. 8. 2020.

67) „Láda Křížek a Kreyson — Stoupáš“, YouTube, cit. 30. 12. 2020, <https://youtu.be/4TYym7-068Y>.

68) Rozhovor s M. N. vedl Michal Straka, 12. 10. 2020.

Oproti tomu nekomerčnost hardcore vychází z jeho punkových ideálů, které akcentují snahu předávat určité myšlenky, být slyšet a současně také umožnit ostatním být slyšen. Hardcore klipy často, podobně jako v punkových klipech, zachycují interprety uprostřed vystoupení, zpravidla v obklopení jejich fanoušků a dalších příslušníků subkultury. Na rozdíl od punku hraje výraznější roli reflexe textu dané písně. V klipu *Raise our flag* interpreta Pipes and Pints například muži hrají karty, společně zpívají, nesou vlajky, které jsou tématem písně, a celkově se snaží vytvořit dojem revoltujícího postoje jednotné subkultury.⁶⁹⁾

V hardcore se pohybují komunity lidí, kteří stále cítí potřebu vymezovat se proti konzumní společnosti a často k tomu dle účastníka výzkumu O. S. využívají audiovizuální tvorby:

Příkladem je skupina Pipes and Pints, která v roce 2012 získala žánrového Anděla. Těm se v Čechách podařilo prorazit díky právě práci se svými fanoušky v rámci komunit a subkultur jako straight edge nebo Good Night White Pride a skrze komunikaci své audiovizuální tvorby získali velice stabilní fanouškovskou základnu.⁷⁰⁾

Audiovizuální tvorba v oblasti metalu i hardcore má z hlediska svého vývoje jeden společný jmenovatel, a sice tendenci svoje základní myšlenky a koncepty stále více extremizovat. V audiovizuální tvorbě se to projevuje tím, že v metalových a zřídka i hardcore klipech jsou stále intenzivněji přítomné motivy vlastní žánru. V podstatě mnozí autoři balancují na hranici přijatelnosti tak, aby samotný klip dokázal dostatečně zasáhnout diváka, a zároveň byl společensky únosný. V klipech se toto projevuje inklinací k explicitnímu násilí, scénami až pornografickými, nahotou, satanskou symbolikou a podobně. Pokud tyto klipy hranici přijatelnosti překročí, jsou ze sociálních sítí odstraňovány. Následně kolují po uzavřených portálech pro sdílení obsahu, respektive mezi fanoušky. Případně jsou znovu publikovány v cenzurované podobě, nicméně i tak bývají sociálními sítěmi odmitány.⁷¹⁾

Do jisté míry tak lze konstatovat, že se oba žánry a současně s nimi i členové přidružených subkultur stále více vymezují vůči svému okolí. Z hlediska obsahu samotné tvorby se shodují účastníci výzkumu, že stejně jako v případě ostatních žánrů i zde dochází k akcentování požadavku na vyšší kvalitu a celkovou profesionalitu. V případě živých koncertů toto také platí, ovšem ty podle všeho kapely považují za jakýsi doplněk, zatímco videoklipy jako takové jsou považovány za něco víc než pouhý záznam, byť kvalitně zpracovaný, a to z důvodu možnosti lepšího vyjádření myšlenky a také jisté naděje, že vzhledem k jejich délce bude publikum schopné tvorbu pojmout v celé její šíři a věnovat se konkrétním myšlenkám a intencím interpretů.

69) „Pipes and Pints — Raise our Flag“, YouTube, cit. 20. 2. 2020, <https://youtu.be/mD1UmhbOIDc>.

70) Rozhovor s O. S. vedl Michal Straka, 22. 8. 2020.

71) Jako příklad tohoto typu cenzury je možné uvést většinu obsahu YouTube kanálu hudebního labelu Massacre Records, YouTube, cit. 20. 2. 2020, <https://www.youtube.com/user/massacrerecords>.

Pop / Rock / Punk

Žánrová skupina Pop / Rock / Punk tak, jak s ní pracuje zdrojová databáze dat, je vlastně přehledem různých subžánrů rocku, se zvláštním důrazem na pop rock a s odlišením punku. Rock, nástupce rock n rollu, jako hudební žánr je dnes složen z řady subžánrů, které vznikly za více než 70 let existence rocku. Jeho vliv byl tak intenzivní, že dokázal proniknout ze západu do východního bloku, byť vlivem regulací ze strany aparátu ve velmi deformované podobě. Každopádně dnes již není mnoho toho, co rockové žánry spojuje, snad s výjimkou určitého přetrvání konceptu nástrojového obsazení jednotlivých hudebních skupin. John Kovach a Andrew Flory uvádí, že rocková kultura dnes není ani tak spojena s nějakou konkrétní subkulturou, jako spíše se společností jako celkem. Definice rocku není nijak jednoznačná a může zahrnovat všechno možné v závislosti na tom, v jakém prostředí se pohybujeme.⁷²⁾ Téměř každou dekádu se nicméně do popředí dostávají stále nové a nové variace. Podle Motti Regeva k sobě jen ojediněle poutají subkultury, které by přežily vlnu popularity dané formy rocku. Příkladem takové budiž emo, které kolem sebe načas vytvořilo vizuálně nepřehlédnutelnou subkulturu, ta se nicméně z větší části rozpadla s tím, jak opadl zájem o emo jako takové. Každá další forma rocku ovlivňuje i ty ostatní napříč celým žánrem.⁷³⁾ Dá se tak konstatovat, že rock a pop jsou ve své podstatě dnes civilní záležitosti, a proto i jejich audiovizuální, potažmo celkový projev je vytvářen každým individuálním interpretem. To je pochopitelné, neboť i přestože se nacházíme v době, kdy velmi strmě roste popularita hip hopu, je rock a pop žánrem, na jehož vývoji se podílí stále ještě největší množství interpretů. Situace je obdobná i na české hudební scéně, což dokládá fakt, že necelou polovinu všech interpretů v zdrojové databázi tvoří právě interpreti tohoto žánru.

Málokterý subžánr rocku v historii se prosadil a dokázal udržet jako punk. Ten se do popředí světového zájmu dostal v druhé polovině 70. let jako hudba mládeže pocházející z dělnické třídy. A současně jako reakce na dominanci předních hardrockových kapel té doby, které v podstatě určovaly směr velké části tehdejší populární hudby. Hlavním ideovým proudem subkultury vzniklé kolem punku byl a je nihilismus, opovrhování středním proudem kultury a celkový vzdor. Tyto ideje se projeví i do výrazné vizuální kultury, která zprvu deklarovala svůj postoj prostřednictvím fenoménu DIY neboli kutilství, což posléze vytvořilo zcela nový módní směr (zahrnující zejména potrhané oblečení, kovové ozdoby, extravagantní účesy apod.).⁷⁴⁾ Do Československa punk začal pronikat koncem 70. let, a přestože se jednalo o hudbu dělnické třídy, režim se k němu choval odmítavě. Důvodem byla nejen vizáž interpretů i fanoušků, ale i texty, které zrovna neslibovaly světlé zítřky v duchu socialistického realismu. Punková scéna byla ze své podstaty vždy mimo střední proud kultury a tímto způsobem se také etablovala i v Československu a posléze

72) John R. Kovach – Andrew Flory, *What's That Sound?: An Introduction to Rock and Its History* (New York: W. W. Norton & Company, 2006), 576.

73) Motti Regev, *Pop-rock Music: Aesthetic Cosmopolitanism in Late Modernity* (New Jersey: John Wiley & Sons, 2013), 75–90.

74) DIY je zkratka pro výrobu svépomocí (do it yourself), v tomto případě především oděvů, ale i propagačních a jiných produktů. Viz též Josef Smolík, *Subkultury mládeže: sociologické, psychologické a pedagogické aspekty* (Brno: Mendelova Univerzita v Brně, 2017), 76–77.

České republice. I když to někteří příslušníci starší generace punkerů vidí jinak, český punk se nikdy nestal součástí středního proudu hudby a žádný český punkový interpret nedokázal opustit hranice tohoto žánru. Podle Josefa Smolíka si punk a jeho formy více či méně zachovávají znaky charakteristické tomuto žánru i nadále.⁷⁵⁾

Interpret zařazený do této žánrové skupiny vytvořil ve sledovaném období v průměru alespoň jeden audiovizuální soubor, každý čtvrtý dva (obr. 2). Stejně jako v případě žánrové skupiny Metal / HC i zde tvoří více než polovinu všech audiovizuálních souborů záznamy živých vystoupení a přibližně třetinu oficiální videoklipy.

V případě této žánrové skupiny není snahou interpretů jasně definovat příslušnost k žánru, daleko více se zaměřují na individuální rozpoznatelnost na saturovaném trhu. Vychází přitom z původní symboliky žánru, ovšem ta je v mnoha případech vyprázdněná a samotné sdělení dle účastníka výzkumu L. A. mívá jinam:

Bavíme se tu o kategorii, která je jedna z nejkomerčnějších. Proto se videoklipy berou převážně jako podpůrný produkt prodeje. Cílem je přikrášlit, nafouknout kapele, aby se dostali do rádií a na velké festivaly, nebo mohli jet jako support nějaké větší kapele.⁷⁶⁾

Za příklad je možné uvést videoklip *Punk rock* interpreta The Fialky, který vznikl jako pozvánka na turné kapely a je v podstatě pouze dynamicky nasnímaným a sestříhaným záznamem živého vystoupení kapely, s využitím barevného filtru za účelem zdůraznění žluto černo fialové barevné kombinace, která je jednou z kombinací typických pro punk.⁷⁷⁾

Už samotné využívání videoklipů pro reklamní účely, ale i účelné využívání vizuálních prvků, které byly původně funkčním vnějším rozlišovacím prvkem definujícím subkulturu jako takovou, je kritizováno jejími „pravověrnými“ příslušníky. Za pravdu jim dává komentář účastníka výzkumu L. A.:

[V punkrocku] se opakovaně setkáváme s určitými vizuálními náměty nebo koncepty, málokdy s něčím hluboce promyšleným. Jakožto produkt se musí dbát i na pravidelnost zveřejňování nějakého obsahu, proto se můžeme setkat se všemi možnými formami klipů, ať se bavíme o příběhových klipech, lyric videích, kreslených klipech, nebo motion designu.⁷⁸⁾

Zmíněné vizuální náměty a koncepty představuje tvorba klipů podobných živým vystoupením, která jsou, nikoli často, doplněna o prostředí do nějaké upozaděné vedlejší dějové linky.

Stejně jako u všech ostatních žánrových skupin i v popu a rocku, a dokonce i punku se projevují rostoucí nároky na kvalitu a profesionalitu řemeslného provedení, ovšem v tomto případě možná nejvíce z důvodu opravdu intenzivního tláhu ke komerci, a tedy poža-

75) Smolík, *Subkultury mládeže*, 185–190.

76) Rozhovor s L. A. vedl Michal Straka, 30. 9. 2020.

77) „THE FIALKY — Punk rock (videoklip 2016)“, YouTube, cit. 30. 12. 2020, <https://youtu.be/RWGIGCn-h8C4>.

78) Rozhovor s L. A. vedl Michal Straka, 30. 9. 2020.

pravku na intenzitu objemu tvorby. V důsledku toho je většina audiovizuální tvorby silně poznamenána jakousi vnější vizuální uniformitou vlastní dané žánrové skupině, a to jak v oblasti zpracování, tak z hlediska obsahu. Dokladem budiž videoklip interpreta 008 s názvem *Originál*, který se od výše uvedeného klipu *Punk rock* liší vlastně jen hudební stránkou a výběrem jiného filtru.⁷⁹⁾ To paradoxně převážně platí pro všechny na pohled nestejnorodé žánry, které do této žánrové skupiny spadají a které je možné řadit do středního proudu kultury. Sami interpreti se tomuto označení nijak nevyhýbají, a dokonce jej v mnoha případech sami iniciují prostřednictvím své tvorby i požadavků na ni. Současně s tím v rámci jednotlivých subžánrů stále existují i skupiny příslušníků subkultur, které se snaží udržet původní přístup, myšlenky, vizuální prvky, étos a charakteristiky žánrů čili jejich hlavní myšlenky, z hlediska celku je to však relativně nepočetná skupina, která nadto tímto svým přístupem nutně stagnuje v určité formě své vlastní tvorby. Tím se pochopitelně staví na okraj zájmu.

World Music / Ethno / Folk

Poslední skupinu ve zkoumané zdrojové databázi tvoří z poloviny folkové interpreti a svoje poměrně významné zastoupení mají i interpreti world music a country. V případě folku a country jde o žánry, které mají na české hudební scéně poměrně dlouhou historii. Jejich vrchol nastal v období po roce 1989, kdy se písničkářství ukázalo jako efektivní sjednocující prvek.⁸⁰⁾ Popularita scény byla posléze překonána přílivem nového kulturního obsahu, nicméně i tak zůstala scéna zachována, jakkoli jen málokterý tuzemský interpret dokázal následně přesáhnout až do proudu populární hudby. Folk a country jsou založené na interpretování příběhů, proto se obsah audiovizuální tvorby přímo nabízí, je však otázkou, zda jej interpreti využívají i v současnosti.

World music je označení pro hudbu, která vychází z lidové tradice, nejde však pouze o českou lidovou hudbu. Naopak do žánru world music je řazena hudba celé řady menšin, v případě České republiky v čele s menšinou romskou, která disponuje rozvinutou hudební kulturou.⁸¹⁾

Interpreti zařazení do skupiny World Music / Ethno / Folk jsou z interpretů v celém zkoumaném vzorku vůbec nejaktivnější v tvorbě audiovizuálního obsahu (obr. 2). Každý interpret této žánrové skupiny vytvořil ve sledovaném období v průměru alespoň jeden audiovizuální soubor, každý třetí dva. Více než polovinu audiovizuálních souborů tvoří záznamy živých vystoupení. Oproti žánrové skupině Metal / HC je intenzita tvorby oficiálních videoklipů o něco nižší. Výraznější rozdíl tkví ve faktu, že zatímco část písničkářů, respektive interpretů country mají rozpoznatelnou vizuální identitu, byť zdaleka ne tak vyžadovanou jako u metalových interpretů, folkové interpreti se vyznačují zpravidla pouze

79) „008 — Originál (CD — Všechno je jasné — 2016)“, YouTube, cit. 30. 12. 2020, <https://youtu.be/u9G5TGXcqac>.

80) Josef Prokeš, *Česká folková píseň v kontextu 60.–80. let 20. století* (Brno: Masarykova univerzita, 2011), 153–156.

81) Carol Silverman, „Gypsy music, hybridity and appropriation: Balkan dilemmas of postmodernity“, *Ethnologia Balkanica* 15, (2011), 18–20.

tím, že mají určitý charakteristický nástroj a individuální osobnost. Za příklad je možné uvést videoklip *Co z tebe bude* interpreta Pokáč z roku 2016, který se odehrává ve sdíleném kancelářském prostoru, kde je pořádána party, snímána jakoby z pohledu účastníka bez výraznějších postprodukčních efektů.⁸²⁾ Kamera se zaměřuje na jednotlivé zaměstnance — herce, na naprosté většině záběru je však přítomná osobnost interpreta. Podobný přístup dle účastníka výzkumu M. N. zásadně ovlivňuje obsah audiovizuální tvorby:

Folk se pohybuje někde mezi klasikou a popem, což je pravda veliký rozptyl, ale abych to uvedl na správnou míru [...] Pokud dáme do kontrastu folkový soubor a kytarového písničkáře, už to je možná více uchopitelné. Zatímco folkový soubor se bude chovat podobně jako orchestr, písničkář bude inklinovat spíše k mainstreamu a pop-rocku. Soubor se tedy bude snažit vytvořit jedno nebo dvě videa v rámci představení sebe sama, písničkář se bude snažit produkovat videoklipy za účelem vstupu do rádií nebo televizí, popřípadě festivalů.⁸³⁾

Platí tak, že interpreti této žánrové skupiny využívají audiovizuální tvorby především jako nástroj marketingový, nikoli jako svébytný produkt. Zpravidla se nedá hovořit o ryze komerční tvorbě, přesto i zde jsou rostoucí nároky na kvalitu. Jinak je ale z hlediska těchto interpretů patrná určitá obsahová stagnace a tendence opakovat již několikrát použitá schémata. Na druhou stranu tento žánr dal vzniknout i určité skupině interpretů, kteří postupně žánrový rámec překročili a stali se komerčně úspěšnými, jako například Tomáš Klus. I ten ale z hlediska audiovizuálního obsahu velmi často využívá prvků žánru, ovšem jeho tvorba má již jiný kontext, který popisuje účastník výzkumu O. S.:

O komerčním využití se tady lze bavit většinou pouze u několika skupin či jednotlivců. Ti ale samozřejmě více tíhnou k popu, možná už tam dokonce dávno přešli. To znamená, že kořeny sice mají ve folku, ale kategoricky již budou spadat do popu. Jiné pořádné komerční využití bych zde už nehledal.⁸⁴⁾

Současná generace alternativních interpretů se vyznačuje požadavky na určitou zasněnost, pocit klidu, často také melancholie. Mnohdy se jedná se o hudebně experimentující interprety, což se projevuje i na podobě audiovizuální tvorby, která se vyznačuje prací s hloubkou obrazu, rozostřením a používáním filtrů. Za příklad může posloužit klip interpreta Psychedelic Morning s názvem *Papirova*.⁸⁵⁾ Klip zobrazuje ženu, která bloudí anonymní městskou krajinou a parkem, kouří cigaretu a kolem ní běhá pes. Výše popisovanou atmosféru zasněnosti a melancholie dodává klipu cyklické rozostřování obrazu, studené barvy i to, že se klip odehrává v ranních mlhách.

Omezeně se v oblasti audiovizuální tvorby projevují původní písničkáři pracující například i s formou hudebního protestsongu, z těch známých jmenujme Vladimíra Mertu

82) „Pokáč — Co z tebe bude [official video]“, YouTube, cit. 30. 12. 2020, <https://youtu.be/JttBZlhm5kI>.

83) Rozhovor s M. N. vedl Michal Straka, 12. 10. 2020.

84) Rozhovor s O. S. vedl Michal Straka, 22. 8. 2020.

85) „Psychedelic Morning — Papirova“, YouTube, cit. 30. 12. 2020, <https://youtu.be/WjL9AKTEFPU>.

či Jaroslava Hutku, kteří se v podstatě omezují na záznamy živých vystoupení. Každopádně pro celou žánrovou skupinu je charakteristické, že důraz je od počátku, i nyní, kladen především na hudebníky samotné jako hlavní téma. Videoklipy tak bývají jakousi kombinací živého záznamu s případnými prostřihy do určité dějové linky.

Závěr

Cílem této studie bylo popsat českou hudební amatérskou a poloprofesionální audiovizuální tvorbu na počátku 21. století. Jde o časové období, které již není omezeno ani nedostupností techniky, ani přílišnými náklady, především ale ani nedostatkem prostředků pro medializaci. Absence těchto omezení spolu s rozšířeností internetu umožnila přístup k světovým trendům, stejně jako možnost globálně sdílet obsah. Přes zahraniční vlivy si hudební audiovizuální tvorba amatérských a poloprofesionálních interpretů v České republice zachovává dílčí autonomii, která vychází z poměrně silného propojení hudebně žánrových skupin se specifickými subkulturami, jež jsou do velké míry formovány českými kulturními specifiky. Jedním z těchto specifik je konzervatismus a tendence připomínat podobu subkultury v době, kdy pronikla do České republiky, případně v jejích počátcích. Ovšem nikoli nutně v duchu nostalgie, kterou zmiňuje kupříkladu Tomáš Jirsa v souvislosti s tím, jak skupinu Psi vojáci uchopoval hudební průmysl, posluchači a novináři (s pomocí skupiny samé).⁸⁶⁾ Ale aktivním reinterpretováním a včleňováním tradičních témat a symboliky (například účesů, oblečení, značek apod.) do současné podoby subkultury.

Současně typickým českým kulturním specifikem je tendence usilovat o dosažení světového výsledku svépomocí, alternativními cestami, a nejlépe za zlomek nákladů, což následně ovlivňuje podobu veškeré tvorby.

Sledované žánrové skupiny je možné z hlediska výzkumu kategorizovat dle motivace pro tvorbu audiovizuálního obsahu do dvou skupin. Přičemž první je ta, která obsah využívá primárně jako doplněk hudební složky. Jde o žánrové skupiny elektronická hudba, Hip-hop / R&B, Metal / HC. Interpreti těchto skupin se snaží přicházet s novým obsahem. A to i přesto, že pracují s původními tématy a motivy žánru, které dále rozvíjejí a rozšiřují o nové reinterpretace, zpravidla více či méně ovlivněné tuzemským kontextem a velmi často s tendencí tato témata posouvat do extrému. Sledují zahraniční trendy i stoupající úroveň zpracování, zejména v tvorbě interpretů žánrové skupiny Hip-hop / R&B může ale někdy výsledek působit až karikaturně.

Druhou skupinu tvoří interpreti žánrových skupin Jazz / Blues / Klasika, Pop / Rock / Punk, a World music / Ethno / Folk, pro které je audiovizuální obsah především nástrojem vlastní propagace, a proto majoritu obsahu tvoří záznamy živých vystoupení. Obsahová stránka videoklipů většiny interpretů stagnuje a je velmi obtížné v nich hledat nějaký posun. Naopak je možné sledovat tendenci vytvářet komerční produkt, který postupně jednotlivé znaky a témata charakteristická pro přidružené subkultury potlačuje, případně využívá jako pouhý vizuální doplněk za účelem oslovení určité cílové skupiny. V důsledku

86) Tomáš Jirsa, „Charting Post-Underground Nostalgia“, *Iluminace* 29, č. 3 (2017), 83.

toho vykazuje většina audiovizuální tvorby schematičnost, uniformitu a nevýraznost. Jednotlivé interprety je tak na základě audiovizuální tvorby poměrně náročné rozlišit.

Pro obě výše popsané skupiny platí, že reflektují vlivy, které proudí do České republiky ze zahraničí, to vede k celkovému zvyšování požadavků na profesionalitu a kvalitu zpracování, což účastníci výzkumu v zásadě vítají. Zároveň si nejednou posteskli, že s tím přichází komercializace, požadavek na vyšší objem produkce a následně vyprazdňování obsahu a repetitivní opakování témat, často bez vlastní přidané hodnoty. Za slabou stránku situace v České republice považují trend neustálého dohánění zahraničí bez schopnosti přijít s originálním obsahem, který by měl mezinárodní přesah.

Snad i proto výzkum k této studii, zamýšlený jako první vhled do problematiky audiovizuální tvorby současných českých amatérských a poloprofesionálních hudebních interpretů, otevřel celou řadu otázek a témat směřujících k hlubší analýze. Ve sledovaném období sice nedošlo k žádným výrazným změnám v pozici jednotlivých žánrových skupin na kulturní scéně, současně ale existuje předpoklad, že se tyto skupiny vnitřně stále více a více diverzifikují. Z hlediska zkoumání audiovizuální tvorby je tak napříště třeba zaobírat se detailněji jednou z žánrových skupin a blíže zkoumat její vnitřní strukturu, uspořádání a charakteristiky.

Bibliografie

- „Apophysis — No Words“, YouTube, cit. 30. 12. 2020, <https://youtu.be/UR237Z0EBNA>.
- Bittnerová, Dana – Martin Heřmanský – Petr Janeček. *Folklor atomového věku: Kolektivně sdílené prvky expresivní kultury v soudobé české společnosti* (Praha: Národní muzeum, 2011), 103.
- Calmbach, Marc. *More than Music: Einblicke in die Jugendkultur Hardcore* (Bielefeld: transcript Verlag, 2015), 83–88.
- Creton, Laurent. „Ekonomika a trhy amatérského filmu: dynamika vývoje“, *Iluminace* 16, č. 3 (2004), 35–36.
- „DeSade — Sádismus ft. Lada Firch“ (Official Video, ZNK 2013), YouTube, cit. 30. 12. 2020, <https://youtu.be/XBsxi4rxHk0>.
- Havlík, Adam. „Loopholes in the Iron Curtain: Obtaining Western Music in State Socialist Czechoslovakia in the 1970s and 1980s“, in *Eastern European Popular Music in a Transnational Context: Palgrave European Film and Media Studies*, eds. Ewa Mazierska – Zsolt Győri (Cham: Palgrave Macmillan, 2019), 39–44.
- Hebdige, Dick. *Subculture: The Meaning of Style* (London: Methuen, 1979).
- Hesmondhalgh, David. „Subcultures, Scenes or Tribes?: None of the Above“, *Journal of Youth Studies* 8, č. 1 (2005), 21–23.
- Holt, Fabian. *Genre in Popular Music* (Chicago: University of Chicago Press, 2007), 28.
- Hrabalík, Petr. „Historie československého hudebního klipu do r. 1989“, *Česká televize*, cit. 10. 10. 2020, <http://www.ceskatelevize.cz/specialy/bigbit/ceskoslovensko/clanky/187-historie-ceskoslovenskeho-hudebniho-klipu-do-r-1989/>.
- Husák, Martin. „Rock Music Censorship in Czechoslovakia between 1969 and 1989“, *Popular Music and Society* 43, č. 3 (2017), 310–329.
- Jandourek, Jan. Úvod do sociologie (Praha: Portál, 2003), 180.

- Jirsa, Tomáš. „Charting Post-Underground Nostalgia“, *Illuminace* 29, č. 3 (2017), 83.
- Jirsa, Tomáš – Mathias B. Korsgaard. „The Music Video in Transformation: Notes on a Hybrid Audiovisual Configuration“, *Music, Sound and the Moving Image* 13, č. 2 (2019), 114–115.
- Korsgaard, Mathias Bonde. *Music Video After MTV: Audiovisual Studies, New Media, and Popular Music* (London – New York: Routledge, 2017), 16.
- Kovach, John R. – Andrew Flory. *What's That Sound?: An Introduction to Rock and Its History* (New York: W. W. Norton & Company, 2006), 576.
- „Láďa Křížek a Kreyson — Stoupáš“, YouTube, cit. 30. 12. 2020, <https://youtu.be/4TYym7-068Y>.
- „Lájoš — TURBULENCE (HD)“, YouTube, cit. 30. 12. 2020, <https://youtu.be/a2aTp8IxAD4>.
- Lébl, Vladimír. *Elektronická hudba* (Praha: Státní hudební vydavatelství, 1966), 68–74.
- Luckerson, Victor. „Internet Saved the Video Star: How Music Videos Found New Life After MTV“, *Time*, 2. 4. 2013, cit. 11. 10. 2020, <https://business.time.com/2013/04/02/internet-saved-the-video-star-how-music-videos-found-new-life-after-mtv/>.
- Massacre Records, YouTube, cit. 20. 2. 2020, <https://www.youtube.com/user/massacrerecords>.
- Moore, Ryan M. „The Unmaking of the English Working Class: Deindustrialization, Reification and the Origins of Heavy Metal“, in *Class: The Anthology*, eds. Stanley Aronowitz – Michael Roberts (New Jersey: John Wiley & Sons, 2017), 141–142.
- Muggleton, David. *Inside Subculture: the Postmodern Meaning of Style* (Berg: Oxford, 2000), 47.
- Mundy, John H. *Popular Music On Screen: From Hollywood Musical to Music Video* (Manchester – New York: Manchester University Press, 1999), 39–51.
- Mužík, Pavel. „Hudba v životě dospívajících: pilotní sonda“, *Acta musicologica*, 2007, cit. 9. 2. 2021, <http://acta.musicologica.cz/07-02/0702s04.html>.
- Papežová, Miroslava. „Kdo, s kým, o čem, pro koho: Geneze formátu televizní písničky a spolupráce kulturních průmyslů v 60. letech v Československu“, *Illuminace* 32, č. 2 (2020), 7.
- „Pipes and Pints — Raise our Flag“, YouTube, cit. 20. 2. 2020, <https://youtu.be/mD1UmhbOIDc>.
- „Pokáč — Co z tebe bude [official video]“, YouTube, cit. 30. 12. 2020, <https://youtu.be/JttBZlhm5kI>.
- Prokeš, Josef. *Česká folková píseň v kontextu 60.–80. let 20. století* (Brno: Masarykova univerzita, 2011), 153–156.
- „Psychedelic Morning — Papirova“, YouTube, cit. 30. 12. 2020, <https://youtu.be/WjL9AKTEFPU>.
- Regev, Motti. *Pop-rock Music: Aesthetic Cosmopolitanism in Late Modernity* (New Jersey: John Wiley & Sons, 2013), 75–90.
- „Scream of the Lambs — Lambs“, YouTube, cit. 30. 12. 2020, <https://youtu.be/Fzo7YEdbPE8>.
- Silverman, Carol. „Gypsy Music, Hybridity and Appropriation: Balkan Dilemmas of Postmodernity“, *Ethnologia Balkanica* 15, (2011), 18–20.
- Sláčálek, Ondřej. „České freetekno — pohyblivé prostory autonomie?“, in *Revolta stylem: Hudební subkultury mládeže v České republice*, ed. Marta Kolářová (Praha: Sociologický ústav AV ČR, 2011), 101–102.
- Smolík, Josef. *Subkultury mládeže: sociologické, psychologické a pedagogické aspekty* (Brno: Mendelova Univerzita v Brně, 2017), 76–77.
- Smolík, Josef. *Subkultury mládeže: Uvedení do problematiky* (Praha: Grada, 2010), 218–226.
- Štoll, Martin. „Nad archiválií a panikou v zavádění televize v Československu“, *Illuminace* 29, č. 1 (2017), 91–93.
- „THE FIALKY — Punk rock (videoklip 2016)“, YouTube, cit. 30. 12. 2020, <https://youtu.be/RWGI-GCnh8C4>.

- „TURBO Přestáváš snít“, YouTube, cit. 30. 12. 2020, <https://youtu.be/S8ZV6Ugb9Zk>.
- Urban, Ondřej. *Instrumentář elektroakustického zvuku* (Praha: Akademie múzických umění, 2007), 12–15.
- Vaněk, Jiří – Jan Jarolímek – Tereza Vogeltanzová. „Information and Communication Technologies for Regional Development in the Czech Republic — Broadband Connectivity in Rural Areas“, *AGRIS on-line Papers in Economics and Informatics* 3, č. 3 (2011), 71–72.
- Vernallis, Carol. *Unruly Media: YouTube, Music Video, and the New Digital Cinema* (Oxford University Press, 2013), 127–154.
- „Vertigo — Computer Child“, YouTube, cit. 30. 12. 2020, <https://youtu.be/Elmu3qvp88o>.
- Veselý, Karel. *Hudba ohně: radikální černá hudba od jazzu po hip hop a dále* (Praha: BigBoss, 2010), 187–198.
- Vladimír 518. „Hip hop: Život s obětí únosu“, in *Kmeny: Současné městské subkultury*, Vladimír 518 – Karel Veselý – Tomáš Souček (Praha: BigBoss, 2010), 320–326.
- Watkins, Samuel C. *Hip Hop Matters: Politics, Pop Culture, and the Struggle for the Soul of a Movement* (Boston: Beacon Press, 2005), 9–10.
- „008 — Originál (CD — Všechno je jasné — 2016)“, YouTube, cit. 30. 12. 2020, <https://youtu.be/u9G5TGXcqac>.
- „3 Trends Shaping Gen Z's Taste in Music“, *YPULSE*, 6. 11. 2019, cit. 11. 10. 2020, https://www.ypulse.com/wp-content/uploads/2019/06/3_Trends_Shaping_Gen_Zs_Taste_In_Music_06.11.2019.pdf.

Citovaná audiovizuální díla

- Computer Child* (režisér neznámý, 2013)
- Co z tebe bude* (Jakub Mahdies, 2016)
- Dáme si do bytu* (Ladislav Rychman, 1958)
- Eso* (Roman Petrenko – Tibor Szilvási, 1994)
- Jazzový zpěvák* (The Jazz Singer; Alan Crosland, 1927)
- Kristián* (Martin Frič, 1939)
- Lambs* (režisér neznámý, 2009)
- Medúza* (Martin Rek – Aleš Herman, 1992)
- No Words* (režisér neznámý, 2014)
- Originál* (Kapela 008, 2016)
- Papírova* (Michal Ploděk – Šimon Levitner – Daniel Krejčí, 2013)
- Přestáváš snít* (režisér neznámý, 1981)
- Punk Rock* (Robert Harvánek, 2016)
- Raise our flag* (Rolla Production, 2017)
- Sádismus* (Martin Liška, 2013)
- Stoupáš* (David Kočár, 2013)
- Turbulence* (Patrik Rams, Jiří Duchoslav, 2011)

Biografie

Martin Zelený je v současnosti odborným asistentem na Katedře arts managementu Fakulty Podnikohospodářské Vysoké školy ekonomické v Praze. Hlavním tématem jeho zájmu je udržitelnost a problematika sekundárních trhů převážně s kulturními statky, na nichž se jako aktivní účastník dlouhodobě pohybuje, a náměty pro svůj vědecký výzkum tak čerpá přímo z praxe. Vedle toho působí jako odborný konzultant v kultuře a hudebním průmyslu.

Michal Straka v současnosti studuje doktorské studium na Fakultě Podnikohospodářské Vysoké školy ekonomické v Praze. Hlavním tématem jeho zájmu je analýza tvorby a managementu hudebních těles zejména v populární hudbě. Jako aktivní hudebník a profesionální kameraman má do problematiky vhled a praktické zkušenosti.

Kino jako problém: Invence a inovace v dějinách kinematografie

Benoît Turquety, *Inventing Cinema: Machines, Gestures and Media History* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2019).

Tato kniha, původně vydaná v roce 2014, znovu přichází do tisku v anglickém překladu v roce 2019. Osoba autora publikace není odborné čtenářské obci neznámá. Benoît Turquety se dlouhodobě věnuje archeologii médií a epistemologii strojů používaných ve filmovém průmyslu a umění a jeho akademické působení má k filmové technologii velmi blízko. Kniha již svým názvem spolu s vyobrazením dobové sušičky filmového pásu na přebalu slibuje čtenáři exkurzi do historie filmových technologií a způsobů, jakými ovlivnily vnímání filmu a jeho estetiku. Požadavek na existenci pohyblivého obrazu je představen jako problém, který si vyžádal specifická technická řešení. A právě pochopení myšlenkových postupů inovátorů a jejich umístění do konkrétního rámce je cílem této publikace.

V úvodu knihy autor rozebírá změny současné technologie směrem k digitálnímu snímání a projekci a související ekonomické důsledky filmové produkce a následný vliv na estetiku filmového obrazu. Dále se pouští do rozboru problematiky restaurování archivních materiálů spolu s citováním etického kódu FIAF¹⁾ — nové archivní kopie mají být přesnou replikou zdrojového materiálu s ohledem na technické možnosti současnosti. Ale co jsou ony technické možnosti? Je digitální kopie v nejvyšším možném rozlišení skutečně onou přesnou replikou, nebo se jedná spíše o simulaci původního divákovského prožitku (s. 19)? Autor sice zmiňuje, že divák „neuvidí ani neuslyší rozdíl“ (s. 12) mezi dvěma odlišnými technologiemi (fotochemickou a digitální),²⁾ přesto současný experimentální výzkum³⁾ nabízí mírně odlišné závěry.⁴⁾ Tato teoretická úvaha nabývá na důležitosti zejména při aplikování na technologie vyžadující speciální projekční podmínky, které je v současnosti velmi obtížné znovu vytvořit (např. dále v knize analyzovaný Kinemacolor). Každopádně je nutno souhlasit se závěrem autora, že bez pochopení a porozumění epistemologickým podmínkám vzniku jednotlivých strojů (*machines*) sloužících k tvorbě pohyblivého obrazu a prostředí (sociální, ekonomické), ve kterém byly tyto vynálezy (*inventions*) zkonstruovány, není možno vytvořit věrohodné repliky raných filmů pro digitální

1) „FIAF Code of Ethics“, FIAF, cit. 14. 4. 2021, <http://www.fiafnet.org/pages/Community/Code-Of-Ethics.html>.

2) John Belton, „Digital Cinema: A False Revolution“, *October* 100, č. 1 (2002), 98–114.

3) Miriam Loertscher – David Weibel — Simon Spiegel – Barbara Flueckiger – Pierre Mennel – Fred W. Mast – Christian Iseli, „As film goes byte: The change from analog to digital film perception“, *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts* 10, č. 4 (2016), 458–471.

4) Tamtéž. Dotazníkovou metodou (356 respondentů) byl proveden psychologický průzkum zabývající se porovnáním odlišnosti vnímání fotochemické a digitální technologie akvizice a projekce obrazu. Studie nabízí závěr, že diváci vnímají výrazný rozdíl zejména v projekci, přestože sami její autoři přiznávají určitou možnou nepřesnost dotazníkové metody oproti čistě fyziologickému měření (např. eye-tracking, dilatace zornic, vodivost kůže apod.).

prostředí (s. 22). Z pohledu celku může úvod knihy působit poněkud odstředivě — autor zde věnuje mnoho plochy vlastním úvahám o digitálním světě současnosti, což není přesným tématem knihy, avšak řada čtenářů, pravděpodobně se rekrutujících z prostředí filmových teoretiků a historiků se zájmem o filmovou technologii, bude tuto stať považovat za podnětnou a přínosnou.

Jak autor zmiňuje v závěru knihy, „historiografie strojů není svázána s dějinami nápadů, ale spíše s dějinami problémů a procesy jejich řešení“ (s. 248). Teorie konceptu problému a jeho řešení, zejména jak ji definují Gaston Bachelard, Georges Canguilhem a Gilbert Simondon, prostupuje celou knihou. Epistemologie strojů, jak tento termín používá Turquety, se snaží skrze analýzu technických objektů a jejich genezi porozumět podmínkám jejich vzniku. Pro pochopení samotného vynálezu stroje je tedy důležité vzít v potaz stejně tak technologický stav v okamžiku vzniku jako i systém či koncepční prostor, ve kterém se zrodil (s. 22). Tato epistemologie bere v potaz každý aspekt stroje (jeho formu a strukturu), technické prostředí, ve kterém se stroj zrodil, a konkrétní použití jeho uživateli. Klíčové pro uchopení tématu jsou termíny inovace a invence. Inovace je chápána jako malá změna, jež je součástí probíhajícího procesu, a invence jakožto zásadní transformace způsobující diskontinuitu „technologického lineárního vývoje“ (s. 81). Invence je „adaptací-konkretizací“, která „podmiňuje vznik prostředí, namísto aby byla podmíněna prostředím již existujícím“.⁵⁾ Samotná invence je chápána jako řešení problému. Je třeba pochopitelně předpokládat, že formulace problému předchází samotnému (pokusu o) řešení. Tato formulace může nabývat mnoho podob, např. vědomé formulace problému předcházející samotnému výzkumu, náhodného objevu fenoménu a popisu následného technického řešení pro patentový úřad a podobně (s. 111). Stroje samotné však nemohou fungovat bez lidské obsluhy, což také Simondon zmiňuje — „ve strojích samotných je obsažena i lidská realita, lidská gesta jsou fixována a krystalizována do pracovních postupů“.⁶⁾ Jak je dále zdůrazněno, bez důkladné znalosti pracovních činností (*gestures*) není možné plně porozumět analyzovanému stroji a dopadům na prostředí, kde byl využíván. Turquety zmiňuje dva příklady z filmové historie, kdy jednoduchá inovace stroje, z pohledu pouze technické konstrukce nijak závažná, velmi proměnila samotný proces filmové produkce. Například kamera Technicolor a její fyzické rozměry vyžadující větší počet obslužných pracovníků omezila kreativní volnost filmových tvůrců. Naproti tomu elektronická klapka Aäton⁷⁾ velmi zjednodušila synchronizaci zvuku a usnadnila např. natáčení dokumentů. Z tohoto pohledu stroje fungují jako archivy obslužných činností a gest a historie technologií se stává archeologií strojů (s. 53).

Jako první stroj demonstrující spojení mezi technickou invencí a estetickým novátorstvím Turquety zmiňuje zařízení italského renesančního architekta Filippa Bruneleschiho, které mu jako prvnímu umožnilo vizualizaci lineární perspektivy. Tento „malý ruční optický instrument“, který můžeme považovat za předchůdce camery obscury, není často zmiňován v jiných textech věnujících se historiografii éry před vznikem kinematografu. Naproti tomu camera obscura je v odborných textech důkladně rozebírána a sám autor jí věnuje následující kapitolu. Ačkoli ji většinou chápeme pouze jako malířskou pomůcku pro snazší ztvárnění lineární perspektivy (studii rozšíření jejího používání se věnoval např. malíř David Hockney⁸⁾), Turquety ukazuje na několika příkladech, že se používala i k ji-

5) Gilbert Simondon, *Du mode d'existence des objets techniques*. Nouvelle édition revue et corrigée (Paris: Aubier, 2012).

6) Tamtéž, 18.

7) Elektronickou klapku Aäton patentoval v r. 1968 Jean Pierre Beauviala coby revoluční způsob synchronizace zvuku s obrazem prostřednictvím časového kódu exponovaného na negativ malou diodou zabudovanou v kameře.

8) David Hockney, *Secret Knowledge: Rediscovering the Lost Techniques of the Old Masters* (New York: Viking Studio, 2006).

ným účelům, např. jako panorama pro veřejnost či pomůcka pro sledování zatmění Slunce. Camera obscura v historii nabyla řadu podob, a přestože většina inovací odpovídala popisu Leonarda da Vinciho, její přesné technické provedení bylo předmětem řady úprav.

Z pohledu epistemologie strojů předcházejících kinematografu jsou nejzásadnější inovace provedené Johannem Keplerem na začátku 17. století. Úpravou již existujícího stroje vytvořil Kepler model lidského vidění a camera obscura mu tak posloužila jako praktický podklad pro objevy v optice. Ve svém bádání se zabýval velikostí vstupního otvoru (pupily) či problematikou ostrosti a jasu a postupně objevil sférickou čočku (původně láhev s vodou umístěnou za vstupní otvor) a diafragma (clonu).

Tímto přesně identifikoval roli camery obscury jako epistemologického modelu popisující lidské vidění, roli, která se v pozdějších letech stala fundamentální. Takto se tedy zrodilo uvažování nad smyslem opravdové síly camery obscury, přesněji řečeno způsob *technického uvažování nad samotným nástrojem*. (s. 67)

V další kapitole se Turquety ztotožňuje s tezemi Andrého Bazina⁹⁾ a opírá se o jeho text „Mýtus totálního filmu“,¹⁰⁾ který odmítá teleologickou tezi Georgese Sadoula o „koherentním narativu technického vývoje“ (s. 106), čímž si otevírá teoretickou bránu k formulaci myšlenky o „technologickém zloumu“. Jako příklad uvádí Wheatstonův stereoskop, zařízení určené pro simulaci trojrozměrného obrazu. Charles Wheatstone formuloval problém stereoskopie a první prototyp přístroje prezentoval v roce 1838 v Royal College of London, překvapivě ještě před masovým nástupem fotografie.¹¹⁾ Tento první stereoskop v sobě obsahoval řadu nedokonalostí (za překážku byla považována velikost a absence okuláru) a postupem času a zásluhou dalších inovátorů (David Brewster, Jules Dubosq a další) se toto technické zařízení výrazně transformovalo. Přesto základní princip fungování zůstal stejný a tím zůstala zachována i koherence termínu „stereoskop“ (s. 100). Na tomto příkladu Turquety dobře ilustruje rozdíl mezi inovací a invencí. Novátorství stereoskopu považujeme za nepochybné, neboť Wheatstone v roce 1838 prezentoval dosud nevidané (jak ostatně sám zmiňuje).

Jako jeden z dalších příkladů *invence* v kinematografii Turquety připomíná řešení problému pohyblivého obrazu, které formuloval Louis Ducos du Hauron již v roce 1864.¹²⁾ Jedná se o první pokus o zachycení pohybu — v popisu patentu je už zmíněna setrvačnost lidského zraku jako podmínka vytvoření iluze pohybu a potřeba promítání jednotlivých snímků v časové posloupnosti. Hauronovo zařízení používá stejný princip jako pozdější filmové kamery, přesto samotné technické řešení působí dnešním pohledem značně originálně a téměř neuvěřitelně. Jako nosič obrazu jsou použity skleněné desky s nanesenou kolodiovou vrstvou (postup známý též jako „mokrá proces“!). Potřebu expozice časově následných snímků pro vytvoření iluze pohybu technicky du Hauron vyřešil nikoli rychlým posuvem pevné desky (velmi obtížně technicky realizovatelným), ale expozicí samostatných menších ob-

9) Turquety zmiňuje rozdíly mezi dvěma verzemi Bazinova textu — původního z roku 1946 a upraveného z roku 1958 a závěry vyvozuje zejména z pozdější verze.

10) Turquety odkazuje na původní verzi textu z roku 1946. André Bazin, „Le mythe du cinéma total et les origines du cinématographe“, *Critique*, č. 6 (1946), 552–557.

11) Charles Wheatstone, „Contributions to the Physiology of Vision: Part the First: On Some Remarkable, and Hitherto Unobserved, Phenomena of Binocular Vision“, *Philosophical Transactions of the Royal Society of London* (1838), 371–394.

12) Louis Ducos du Hauron, „Appareil destiné à reproduire photographiquement une scène quelconque, avec toutes les transformations qu'elle a subies pendant un temps déterminé“, francouzský patent č. 61 976, 1. března 1864.

razů ve vzoru mřížky na jednu velkou desku v definované časové souslednosti. Pro tento přístroj vytvořil plán, který počítal s umístěním neuvěřitelných 290 snímacích objektivů, jejichž expozici řídil speciálně zkonstruovanou závěrkou — dvěma pruhy neprůhledné látky s otvory uspořádanými do diagonály představené před objektivy. Přesnou časovou posloupnost zajišťoval posuv této diagonály před objektivy (postupně „otevírající“ závěrku pro jednotlivé snímací čočky) pomocí kliky. Bohužel se nedochovala informace, zda byl tento vskutku revoluční přístroj zkonstruován, či nikoli.

Autor se ve své analýze raných přístrojů zabývá převážně dispozitivem kina, ostatně na tento fakt odkazuje i samotný název knihy. Přesto zahrnuje do textu i přístroje, které éře kinematografu předcházely. Z tohoto pohledu je možné se ztotožnit s tezí Siegfrieda Zielinského o kinu jako intermezzu v historii „audiovizí“.¹³⁾ A proto považujeme za velkou škodu, že v knize není zmíněn přístroj používající podobný technický element jako Hauronův patent — mechanický Nipkowův kotouč, který byl předveden odborné veřejnosti o dvacet let později. Zkonstruovaný přístroj je zajímavý minimálně jako ukázka rozdílného uvažování nad řešením „rozpohybování“ obrazu skrze snímání reality nikoli v její celistvosti (tedy po jednotlivých snímcích), ale rozkladem na jednotlivé body. Ostatně tento princip je základem současných digitálních technologií zmíněných v závěru knihy.

Klíčová otázka následuje v další kapitole. Je možné považovat první projekci pohyblivého obrazu pro veřejnost 28. prosince 1895 za zlomový okamžik? Předně se pozastavme nad samotným datem, které bylo stanoveno jako počátek epochy pohyblivého obrazu. Za samotný okamžik invence kinematografie je, alespoň ve frankofonních zemích, považována první veřejná projekce pro diváky (třicet návštěvníků Grand Café v Paříži) — tedy okamžik samotné realizace vynálezu v daném prostředí (s. 155). Možnost hromadné projekce vyplývá z podstaty designu samotného Lumièreova kinematografu a jeho reverzibility — použití jako kamery, filmové kopírky a současně projektoru. Ačkoli tato reverzibilita v pozdějších inovacích kinematografu nehrála nijak význačnou roli (drapák posouvající film byl v projektorech nahrazen robustnějším Maltézským křížem), představuje určitý epistemologický mezník ozřejmující uvažování bratrů Lumièreů nad možnostmi využití kinematografu v okamžiku zrodu (řešení problému). Stejně jako Edison v případě kinetoskopu i Lumièreové uvažovali o ekonomických otázkách a konkrétní technické řešení jejich stroje jim umožnilo prezentaci pohyblivého obrazu pro více diváků současně (s. 188). Z tohoto pohledu vynález kinematografu plní podmínky formulované Douglasem Gomerym — „Invence, která se odehrává v dílnách a laboratořích, inovace (neboli adaptace vynálezu pro praktické užití) a difuze (rozšíření produktu nebo techniky pro průmyslové použití), bez těchto spojitostí a jejich pochopení není jakákoli analýza zcela kompletní.“¹⁴⁾ Ostatně zaměření na projekci samotnou je zmíněno i v přihlášce kinematografu pro francouzský patentový úřad.

Je známo, že chronofotografické tisky vytvářejí před očima pozorovatele iluzi pohybu skrze sérii fotografií objektů nebo lidí v pohybu pořízených v krátkých intervalech a sledovaných v rychlém sledu. Náš vynález spočívá v novém zařízení určeném pro pořízení a sledování těchto tisků.¹⁵⁾

13) Thomas Elsaesser, „The New Film History as Media Archaeology“, *Cinémas* 14, č. 2–3 (2004), 75–117.

14) Douglas Gomery, „The Coming of the Talkies: Invention, Innovation and Diffusion“, in *The American Film Industry: An Historical Anthology*, ed. Tino Balio (Madison: University of Wisconsin Press, 1976), 193–211.

15) Auguste and Louis Lumière, „Appareil servant à l'obtention et à la vision des épreuves chronophotographiques“, francouzský patent č. 245 032, 13. března 1895.

Analýza samotného procesu řešení problému předcházející zmíněné projekci přináší čtenáři překvapivé závěry ohledně jednotlivých technických elementů. Původní kinematograf již používá známý princip rotační závěrky, půlkruhového otočného disku předsaženého před filmovou dráhu. Otáčením závěrky je film po střídavě exponován a střídavě zatmíván pro umožnění posuvu filmu. Expoziční čas je tedy roven převrácené hodnotě poloviny snímkové frekvence, v případě kinematografu tedy 1/32 sekundy. Jak však zmiňují dobové příručky pro amatérské fotografie (s. 178), tento čas je příliš dlouhý pro ostrou reprodukci pohybu a Louis Lumière, přes technické výhody svého konstruktéra Julese Carpentiera, zvažoval výrobu nastavitelné závěrky umožňující plynule regulovat expoziční čas. Pro nepříjemný stroboskopický efekt, který použití krátkého expozičního času v divácích vyvolává, od tohoto řešení však upustil. Turquety dále neanalyzuje, že navržené řešení dvou jemných kovových lamel posuvných proti sobě a snižující tak úhel kruhové výseče závěrky našlo uplatnění v pozdější konstrukci filmových kamer používaných i v současnosti (krátký expoziční čas se používá pro trikové záběry či rychlé děje jako např. výbuchy). K problému pohybové (ne)ostrosti se však autor vrací i v pozdější části knihy a zmiňuje problém ilustrátorů Darwinova díla z roku 1870, kteří používali pohybovou neostrost v kresbě. Nelze než nesouhlasit s formulovanou tezí o vlivu Mareyho chronofotografu a kinematografu bratří Lumièreů na formování nových uměleckých hnutí, např. zmíněného futurismu, i v jednotlivostech vycházejících z elementární podstaty těchto technických objektů.

Nedílnou součástí filmové kamery a projektoru jsou i objektivy. Optika používaná v rané éře kinematografie není moc často zmiňována v odborných publikacích a její role je tak často zanedbána. Ke spoustě původních kamer se bohužel objektivy (snímací a současně projekční) nedochovaly. Turquety v této kapitole odvedl vynikající práci a z dochovaných pramenů týkajících se první projekce zmiňuje odhadnutou ohniskovou vzdálenost na 58 mm (v přepočtu na fotografický full-frame „Leica“ formát 83 mm), tedy překvapivě delší než standardní a vyžadující větší odstup kamery od snímání subjektu (s. 202). Jak autor zmiňuje, toto řešení je nadměrně překvapivé, protože komplikuje komponování záběru a vyžaduje větší zručnost kameramana, zejména s přihlédnutím k absenci průhledového hledáčku u kinematografu.

Ostatně hledáčkům filmových kamer a jejich evoluci autor věnuje velkou pozornost v předchozí kapitole. Zaobírá se podrobně reflexním (průhledovým) hledáčkem (poprvé použitým v roce 1937 u kamery Arriflex 35), avšak nesoustředí se na samotné technické řešení (spočívající v odrazné ploše na rotační závěrce a umístění okuláru na tělo kamery), ale spíše na transformaci gest a pracovních postupů, které tato inovace přinesla. Rozdíl mezi operátorem kamery hledícím skrz hledáček a operátorem sledujícím displej či scénu „naživo“ se může zdát zanedbatelný, přesto má však své důsledky pro samotný proces natáčení. Jak ukazuje citace francouzského dokumentaristy Denise Gheerbranta.

V určitém okamžiku (...) si položím kameru na rameno, přiložím pravé oko k hledáčku, přivřu levé oko a snímání osoba je ponechána tváří v tvář filmové kameře a tváří, jejíž oči jsou zavřené. Najednou se již nenacházíme v každodenním vztahu charakterizovaném výměnou letmých pohledů. Najednou jsme v situaci, která jde mimo nás. Každý máme svou specifickou roli. Kamera je divák mezi námi a já chci téměř říct, že přivřením očí vytvářím prostor pro diváka, což je pro filmaře paradoxní!

Další změna nastala s příchodem „televizního dispozitivu“ do „dispozitivu kina“, jež přineslo používání pomocného videozáznamu (video-assist). Tato inovace pochopitelně proměnila hranici mezi protagonistou a kameramanem zakrytým tělem kamery, ale navíc měla i vliv na systém natáčení.

V současnosti režisér již nesedí poblíž kamery a nepozoruje hereckou akci „naživo“, ale zpovzdálí scénu sleduje na malém monitoru se sluchátky na uších, čímž se ztrácí přímý kontakt mezi herci a režisérem (s. 89). Slovo „ztratit“ může mít negativní konotaci, ale v tomto případě se jedná o prosté konstatování faktu — režisér sledující akci na monitoru může v určitých případech zachytit detaily, kterých by si jinak při sledování akce poblíž kamery nevšiml. Turquety uvažuje i nad sledováním obrazu režisérem v jiném dispozitivu, než pro který je primárně určen (člověk fyziologicky jinak vnímá velký celek na malém monitoru než na velkém širokoúhlém plátně, což může mít vliv např. na vnímání temporytmu herecké akce). Autor v této části textu projevuje velkou historiografickou znalost a (ne) překvapivou teoretickou sílu. Turquetyho zaujetí je záhy vysvětleno odkazem na vlastní stať o hledáčcích a pomocném videozáznamu.¹⁶⁾

Poslední kapitola je věnována jednomu z prvních systémů barevné filmové fotografie: Kinemacoloru patentovanému roku 1906 Georgem Albertem Smithem. Na rozdíl od ostatních systémů rané barevné fotografické reprodukce, např. přímé barevné fotografie Jamese Clerka Maxwella či Autochromu bratří Lumièrů, Kinemacolor využívá specifčnosti filmové kamery — takto vytvořený barevný obraz není vidět na statickém obrázku.¹⁷⁾ V tomto systému je iluze barevného obrazu fyziologicky zprostředkována setrvačností vidění. Stejná vlastnost, která nám umožňuje vnímat pohyb, nám dovoluje vnímat současně i barvu, tedy pohyb a barva jsou sobě ekvivalentní (s. 216). Kinemacolor je technicky poměrně nenáročnou inovací kinematografu, přesto divákovi prezentuje zcela nový zážitek, kino v přirozených barvách. Z tohoto důvodu Turquety nechápe Kinemacolor jako pouhou inovaci, ale jako zlom v dějinách kinematografie. Jako výhoda tohoto systému se ukázala jeho kompatibilita s tehdejší filmovou technikou, která umožnila stvořit neobyčejně koherentní síť propojující kamery, projektory i biografy (s. 229). Jednoduchou výměnou rotační závěrky (dobové manuály slibují změnu do dvou sekund, což je samozřejmě diskutabilní) se projektor změnil na barevný, reostat motoru projektoru již umožňoval regulaci otáček, a tedy zvýšení snímkové frekvence, a černobílý negativní film kromě senzibilace v červeném spektru¹⁸⁾ nepotřeboval dále náročnější laboratorní postupy (na rozdíl od následných barevných procesů jako např. Technicolor či Kodachrome).

Ačkoli se tento systém aditivní barevné fotografie díky činnosti průmyslníka a dokumentaristy Charlese Urbana poměrně rychle rozšířil a reprezentoval „luxusní formu kina“, měl i svoje nedostatky, které nakonec přispěly k jeho zániku a pozdějšímu nahrazení systémy subtraktivní barevné fotografie, jako jsou Technicolor a Kodachrome, používajícími samotný filmový materiál coby nosič barevného obrazu. Za jednu z těchto nedokonalostí můžeme považovat barevné aberace (tzv. duhový efekt) v případech rychle se pohybujících objektů, které principálně nelze odstranit. Tato vada byla považována za velmi závažnou a rušivou, jak ostatně ukazují i dobové komentáře.

16) Benoît Turquety, „On Viewfinders, Video Assist Systems, and Tape Splicers: Questioning the History of Techniques and Technology in Cinema“, in *Technology and Film Scholarship: Experience, Study, Theory*, ed. Santiago Hidalgo (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2017), 239–260.

17) Černobílý filmový materiál je v kameře exponován dvojnásobnou snímkovou frekvencí (v roce 1906 tedy 32 snímků za vteřinu) pod střídajícími se barevnými filtry (červený a zelený) umístěnými na rotační závěrce. Princip projekce je obrácený, černobílý pozitiv je přes barevné filtry promítán a divák díky setrvačnosti vidění vnímá výsledný obraz jako barevný.

18) Fotografická emulze používající halogenidy stříbra je přirozeně ortochromatická, tedy citlivá převážně pouze v modré části spektra. V systému Kinemacolor byl potřeba negativ panchromatický, tedy citlivý i na červenou část spektra.

Při snímání rychlých pohybů může dojít k situaci, že dva snímky barevných párů Kinemacoloru jsou odlišné natolik, že na plátně nedojde ke kompletnímu překrytí všech prvků z těchto snímků. Část promítaného obrazu — například ruka, noha nebo automobil — mohou být převážně červené nebo zelené.¹⁹⁾

Je škoda, že autor nenachází analogii Kinemacoloru se současnou digitální projekční technikou DLP, která používá stejný princip otáčivých barevných filtrů,²⁰⁾ alespoň v epilogu knihy, který věnuje problematice současného digitálního prostředí. Stejně tak velice podnětné úvaha o vlivu chvění (trembling) a pohybové neostrosti, produkované nestabilitou promítaného filmového pásu a dlouhého expozičního času, na vznik nových uměleckých směrů ve 20. století a jejich estetiku je bohužel nepříliš rozvedena. Řadu čtenářů by jistě velmi zajímala i podrobnější analýza porovnání filmového zrna v neustálém pohybu a stacionosti mřížky světlocitlivých elementů (photosites) digitálního senzoru (s. 244), zejména s ohledem na velice podnětné myšlenky autora v předchozích částech publikace.

Turquetyho kniha *Inventing Cinema* je svým teoretickým a historiografickým rozsahem jedinečným počinem a poskytuje velmi obsáhlý informační základ pro filmové profesionály a teoretiky. Její obsáhlost a historiografická podrobnost je imponující, což může být bohužel současně její nevýhoda bránící většímu rozšíření mezi čtenářskou veřejnost, kterou může přílišná náročnost odradit. Stejně tak převážná orientace textu na ranou historii kinematografu ji může předurčit spíše čtenářské obci rekrutující se z filmových historiků a restaurátorů zabývajících se tématem začátků kinematografie. Epilog knihy hledá podobnosti principů rané kinematografie se současným digitálním prostředím a otevírá spoustu podnětných otázek, které si jistě zaslouží hlubší analýzu. Nutno říci, že Benoît Turquety případné nové studii propojující tyto dva světy položil velmi solidní základy.

Ondřej Belica

Bibliografie

- Bazin, André. „Le mythe du cinéma total et les origines du cinématographe“, *Critique*, č. 6 (1946), 552–557.
- Belton, John. „Digital Cinema: A False Revolution“, *October* 100, č. 1 (2002), 98–114.
- Ducom, Jacques. „Les procédés de cinématographie en couleurs naturelles: Le Kinemacolor et le nouvel appareil des établissements Gaumont“, *L'Industrie cinématographique* 2, č. 3 (1913), 73.
- Elsaesser, Thomas. „The New Film History as Media Archaeology“, *Cinémas* 14, č. 2–3 (2004), 75–117.
- „FIAF Code of Ethics“, FIAF, cit. 14. 4. 2021, <http://www.fiafnet.org/pages/Community/Code-Of-Ethics.html>.
- Gomery, Douglas. „The Coming of the Talkies: Invention, Innovation and Diffusion“, in *The American Film Industry: An Historical Anthology*, ed. Tino Balio (Madison: University of Wisconsin Press, 1976), 193–211.

19) Jacques Ducom, „Les procédés de cinématographie en couleurs naturelles: Le Kinemacolor et le nouvel appareil des établissements Gaumont“, *L'Industrie cinématographique* 2, č. 3 (1913), 73.

20) Obraz jednočipových DLP projektorů je tvořen odrazem světla od DMD (Digital Micromirror Device) čipu. Tento čip je osvětlován střídavě světlem červeným, zeleným a modrým, čehož je docíleno umístěním rotujícího kola s barevnými filtry mezi lampu a čip. Paradoxně tyto projektory produkují stejné barevné aberace jako Kinemacolor, vnímané vizuálně citlivějším obecnstvem i přes zvýšení otáček barevného kola.

- Hockney, David. *Secret Knowledge: Rediscovering the Lost Techniques of the Old Masters* (New York: Viking Studio, 2006).
- Loertscher, Miriam – David Weibel – Simon Spiegel – Barbara Flueckiger – Pierre Mennel – Fred W. Mast – Christian Iseli. „As film goes byte: The change from analog to digital film perception“, *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts* 10, č. 4 (2016), 458–471.
- Simondon, Gilbert. *Du mode d'existence des objets techniques*. Nouvelle édition revue et corrigée (Paris: Aubier, 2012).
- Turquety, Benoît. „On Viewfinders, Video Assist Systems, and Tape Splicers: Questioning the History of Techniques and Technology in Cinema“, in *Technology and Film Scholarship: Experience, Study, Theory*, ed. Santiago Hidalgo (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2017), 239–260.
- Wheatstone, Charles. „Contributions to the Physiology of Vision: Part the First: On Some Remarkable, and Hitherto Unobserved, Phenomena of Binocular Vision“, *Philosophical Transactions of the Royal Society of London* (1838), 371–394.

Revisiting the Canon of Sound Theory

Michel Chion, *Audio-Vision: Sound on Screen*. Second Edition, trans. Claudia Gorbman (New York: Columbia University Press, 2019).

Audio-Vision, Sound on Screen was first published in French in 1990 and translated to English in 1994. For being one of the first attempts to address sound in film beyond the technological perspective, the book became widely referenced among scholars and practitioners. Twenty-five years later, it has been republished by Columbia University Press.

The author Michel Chion (1947), a French film critic and composer, began his career as an assistant to Pierre Schaeffer in 1970, at the *Groupe de Recherches Musicales* (GRM).¹⁾ This led him to collaborate with the French journal *Cahiers du cinéma* between 1982–87 which, together with the arrival of videotape, triggered a book trilogy about sound in film: *La voix au cinéma* (1982; *The Voice in Cinema* in 1999)²⁾ in which he analyzes the hierarchy of voice in the soundtrack (“vococentrism” — p. 6); *Le son au cinéma* (1985; *Film, a Sound Art* in 2003),³⁾ where he continues to access the language in film-sound; and *La toile trouée. La parole au cinéma* (1988),⁴⁾ in which he accesses the development of sound-film through its dialogues.⁵⁾

Audio-Vision: Sound on Screen is a compilation of this trilogy. It describes the relationship between sound and image and establishes the core terminology of sound for film, which has been frequently cited since then. At the time, there was no antecedent, which is partly due to a general difficulty in speaking *objectively* about sound. Thus, as formulated in the foreword by Walter Murch, the terminology very often recurs to ordinary language and therefore is self-explanatory. For example, “points of synchronization” (p. 36), which are the moments in which image and sound meet in time; or “extension” (p. 84), which is sound’s capacity to extend the perception of the space outside the visual frame.

Very often, Chion extends his explanations to other subjects, grasping different fields without going beyond the surface. For example, when he attempts to analyze a certain psychology of hearing in film, by discussing “influences of sound on perceptions of movement and speed” (p. 11), or “on perception of time in the image” (p. 12). Or, when he states that “textual speech has been considerably dis-

1) The *Groupe de Recherches Musicales* (GRM) is a musical research center created by Pierre Schaeffer in 1958. It became official part of the Research Service of French Radio and Television in 1960, and then in 1975 integrated The *Institut national de l'audiovisuel* (INA).

2) Michel Chion, *The Voice in Cinema*, trans. Claudia Gorbman (New York: Columbia University Press, 1999). *La voix au cinéma* has been translated into Czech by Josef Fulka – Michel Chion, *Hlas ve filmu*, přel. Josef Fulka (Praha: NAMU, 2020).

3) Michel Chion, *Film, a Sound Art*, trans. Claudia Gorbman (New York: Columbia University Press, 2003).

4) Michel Chion, *La toile trouée — la parole au cinéma* (Paris: Editions de l'Etoile, 1988).

5) Parts of this review are derived from an interview I did with Michel Chion for the journal *ArteActa*.

cussed and theorized, often considered as an annex or outgrowth of literature” (p. 157). Where, when or by whom — it is not said. He speaks from a position in which he rarely makes any reference to other studies (often saying “many scholars” or “some theorists”), making it hard to understand his contribution.

Whereas that was already somewhat critical in the first edition of his book, it is certainly not addressed in the new edition. Most of the time, Chion does not theorize about sound per se but about elements that happen to be audible: voice, speech, text, music. He focuses on the impact such usage has in the overall language of film, rather than sound as a language in itself. His attention belongs to the filmmakers rather than the sound-makers (Walter Murch being the exception).⁶⁾

In this line, *Audio-Vision* proposes an analysis of “soundtrack” based on three elements (speech, noise and music) in two parts: “The Audiovisual Contract”, which is the foundation of “audio-vision” itself; and the segment “Beyond Sounds and Images”, which comprises the concepts of “superfield”, considers noise and sound effects, proposes the “audio-logo-vision” and explains the audiovisual analysis itself.

The Audiovisual Contract

“The Audiovisual Contract” claims that sound and image are mutually influenced and that “the audiovisual relationship is not natural but rather a sort of symbolic pact to which the audio-spectator agrees when she or he considers the elements of sound and image to be participating in one and the same entity or world.”⁷⁾ But this “pact” is the core definition of fiction itself: etymologically, fiction implies the making or manufacturing of something; it presupposes a creator and it requires “the willing suspension of disbelief”, which suggests that it is not completely detached from reality despite being a construct.⁸⁾ This “Contract” is, then, a principle that goes beyond audiovisual fiction.

The first chapter launches Chion’s understanding of the relationship between sound and image. “The projection of sound on image” creates the “added value”, which is the “expressive and informative value with which a sound enriches a given image so as to create the definite impression, in the immediate or remembered experience one has of it, that this information or expression ‘naturally’ comes from what is seen, and is already contained in the image itself” (p. 5). Later on, *Who Framed Roger Rabbit* (Robert Zemeckis, 1988) is posed as an example of such: the sounds of Jessica make her believable to the audience (p. 116).

In this line, the second chapter proposes “three listening modes”: causal, semantic and reduced. Chion’s listening modes are themselves a variation of Schaeffer’s original listening modes in *Treatise on Musical Objects* (2007).⁹⁾ Schaeffer enumerates four listening modes: *écouter* — to listen; *ouïr* — to

6) An excellent counterpoint is Vincent LoBrutto, *Sound-on-film: Interviews with Creators of Film Sound* (Santa Barbara: Greenwood Publishing Group, 1994).

7) This definition is in the original version of the glossary and it is not included in the revised version. Michel Chion, *Audio-Vision: Sound on Screen*, trans. Claudia Gorbman (New York: Columbia University Press, 1994), 222.

8) Samuel Taylor Coleridge, *Biographia Literaria; or Biographical Sketches of My Literary Life and Opinions* (London: Rest Fenner, 1817).

9) Pierre Schaeffer, *Treatise on Musical Objects: An Essay across Disciplines*, trans. John Dack and Christine North (Berkeley: University of California Press, 2017).

perceive aurally; *entendre* — to hear, and *comprendre* — to understand; which Chion had already attempted at clarifying in *Guide des objets sonores: Pierre Schaeffer et la recherche musicale* (1983).¹⁰⁾

If Chion's first two modes are self-explanatory (one understands the cause of what one hears, and one understands the meaning of what one hears — both even if not seen), the idea of reduced listening in an audiovisual context is quite elaborate. The “reduced listening mode” is imported from Pierre Schaeffer's early studies, where theories of acousmatic music were first drafted.¹¹⁾ In its turn, the term acousmatic is borrowed from a long mythology that may or may not have started with Pythagoras.¹²⁾ Either way, the definition of “reduced listening” is entangled with the concept of “acousmatic” sound: in the same way that an acousmatic sound is a sound of which one does not see the source, reduced listening focuses on the sonic traits of the sound itself, regardless of its source. In other words, both emphasize the listening experience.

The third chapter is dedicated to “(...) perspectives on audiovisual relations” (p. 35), referring to the audiovisual counterpoint (or dissonance) as the possibility to avoid linear interpretation or redundancy between audio and image. Tarkovsky's *Solaris* (1972) is given as one such case (*free counterpoint* — p. 38). This chapter also explores the lack of “unity” in sound editing, by comparing the visual frame to the (im)possibility of an “auditory shot” (p. 41). While images establish a frame and they cannot be superimposed or cut without notice, sound can be over layered, edited and manipulated without notice. Again, this statement can be refuted because this is not absolutely true in all circumstances. First, it is a choice of the makers: one can choose to superimpose two sounds that clearly do not belong together in the same time or space within the narrative. By the same token, the sound designer decides what is included in the “auditory frame” or not. Therefore, the sound boundaries are set just as much as the camera sets the frame.

In Chion's opinion, Godard is one of the few cases in which sound jump-cuts are part of cinema's rhetoric. In this line, he also mentions the “elements of auditory setting”, which considers some sound conventions established along the years in sound-film. These are sounds that punctuate the scenes without the audio-viewer's awareness; they *naturally* belong there (dogs barking at a distance, for example). Finally, he introduces “synchresis”, which is “a word forged by combining *synchronism* and *synthesis*” — a phenomenon dependent on “contextual determinations” (p. 64). In fact, upon Chion's visit to FAMU (Prague, 2019) he mentioned *Daisies* (Věra Chytilová, 1966) as an example of “synchresis”. The first scene in the movie (after the opening credits) illustrates this phenomenon quite accurately: a squeaking (wood) sound in synchronization with the arms of the two girls moving; a forged relationship between sound and image portraying their *puppetness*.

The fourth chapter continues to explore the idea that sound lacks the possibility of a frame. He calls this *spatial* relationship “the audiovisual scene”. The analogy is based on the fact that the image frame is a container in itself, claiming there is no such comparison in sound (for sound knows no boundaries). Although true in a first instance, this idea is the subject of widespread debate and largely

10) John Dack and Christine North have offered an unofficial translation to English available online since 2009. Michel Chion, *Guide to Sound Objects*, trans. John Dack and Christine North, 2009, accessed March 19, 2021, https://monoskop.org/images/0/01/Chion_Michel_Guide_To_Sound_Objects_Pierre_Schaeffer_and_Musical_Research.pdf.

11) Pierre Schaeffer, *In Search of a Concrete Music*, trans. John Dack and Christine North (Berkeley: University of California Press, 2013).

12) See Brian Kane, *Sound Unseen: Acousmatic Sound in Theory and Practice* (Oxford: Oxford University Press, 2014).

discussed in theories of sound, space and amplification, amongst many other fields.¹³⁾ Nevertheless, this is the point of departure for discussing “localization” of sound and, consequently, acousmatic theory. For this, Chion borrows a concept from *musique concrète* mostly to make a distinction between “visualized” and “not visualized” (acousmatic) sound. In this way, he divides “onscreen, offscreen and nondiegetic sound” (p. 73). To these categories, he then adds “ambient, internal and on the air” sounds (pp. 75–78). These considerations then lead to another widely cited term: “the point of audition” (p. 88). Although he claims image and sound are not comparable, the whole concept of “point of audition” is developed as an analogy to the image (point of view): “the analysis of this complex question shows that *point of audition* is not parallel to the notion of *point of view*, because of profound differences between sound and image and between seeing and hearing” (p. 209). In that line, the point of audition is “the point in space from where we hear the sound” (p. 209).

Following that analogy, the fifth chapter arrives at yet another concept that became standard in sound studies, that of “rendered sound” (p. 98). It recurs again to the idea that the audiovisual relationship is not a natural one. Accordingly, this is because sound is manipulated and artificially added to the image. It is also due to a disjunctive ideology: the illusion of unity. And why is unity an illusion? Because there is a “philosophical dualism of body and soul: the voice on the soundtrack, the visual aspect in the image” (p. 251). Instead of elaborating on this, Chion offers a few considerations about the technical evolution of the theaters and sound amplification. He considers “definition” vs. “fidelity”, in order to arrive at the idea of “reproduction” vs. “rendering”. That is, “the film spectator recognizes sounds to be truthful, effective, and fitting not so much if they reproduce what would be heard in the same situation in reality, but if they render (convey, express) the feelings associated with the situation” (p. 108). In other words, render is the ability of cinema in general to convey an experience, rather than reporting it. But in any case, the experience is not an experience of the *real* but a *fictional* one. Later on, Chion mentions E. H. Gombrich’s *Art and Illusion* as “wholly relevant” to rendering but does not elaborate further (p. 180).

Last, in the seventh chapter the “phantom body” finalizes this path through the audiovisual contract. The phantom body itself is an analogy to the concept of “acousmètre”, which had been proposed in *The Voice of Cinema*. The acousmètre is a specific character whose existence relies specifically on sound. It is not just a narrator, it is a body deliberately hidden, invisible and on the “verge of appearing” (p. 127). This voice not only illustrates the power of sound but also a “*primary identification* with the camera” and a power of “*textual speech*” (p. 150). The acousmètre also shelters the concept of “suspension”, which revolves also around absence. In short, suspension combines expectation and suspense.

Beyond Sounds and Images

The second part of the book is much shorter and approaches the subject matter in a less thorough and systematic way. It launches on considerations about direct sound, noises and sound amplification, towards the concept of “superfield” — “the space created, in multitrack films, by ambient natural sounds, city noises, music, and all sorts of rustlings that surround the visual space and that can issue from loud-

13) See for instance Denis Smalley, “Space-Form and the Acousmatic Image,” *Organised Sound* 12, no. 1 (2007), 35–58.

speakers outside the physical boundaries of the screen” (p. 143), which is not so different of the previously mentioned “extension”.

The second chapter of this part (eighth of the whole book) is heavily dedicated to text (speech, voice). First, throughout three modes of speech: *theatrical*, *textual* and *emanation* (pp. 148-166). In the second case, we have the exception “wandering text” (p. 154) — a relativized *verbal chiaroscuro* (p. 159). Additionally, Chion considers the “endless integration”, which is basically cinema’s capacity to keep up to date and integrate novelty into its own conventions (p. 166). Although this chapter is called “toward an audio-logo-visual poetics”, the concept of “audio-logo-vision” is never explained.

Last, Chion proposes “an introduction to audiovisual analysis”, which “aims to understand the ways in which a sequence or whole film works in its use of sound combined with its use of images” (p. 172). This practice is vastly used in his sound courses, often posing two simple questions: “what do I see of what I hear” and “what do I hear of what I see” (p. 181). Throughout this introduction, the exercises also lead to specific concepts, which helps understanding their implementation in a slightly more practical way. Following this, the segment finishes with an excerpt analysis of *La dolce vita* (Federico Fellini, 1960) and *The Silence* (Ingmar Bergman, 1963).

2019 Audio-Vision

The new edition consists of a light language revision, in order to avoid a certain vagueness but probably also resulting from new findings through the several years in which his lectures were repeated. Here and there we denote a little contextualization, such as a larger introduction to “methods of observation in audiovisual analysis” (p. 174), or referring to multiple screen sizes, smartphones and internet streaming. A few times he also addresses previous critiques of the book (e.g. p. 74). There is a slight update on the discussions, as for instance the spatial treatment concerning multitrack recording (although not completely incorporating contemporary deeds, such as 5.1. or Dolby ATMOS). There are also new film references, for those that did not exist at the time of the first edition but do fit the argument. For example, Spike Jonze’s *Her* (2013) provides a clear understanding of a “disembodied” voice, the “acousmètre” (p. 126), but also *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976) is now contextualized as an example for *phantom sound/deacousmatized* voice (p. 181).

While the core structure of the book is the same, the three listening modes have been reformulated. Now, causal listening is subdivided into “figurative” and “detective” (p. 22). Respectively, they concern *diegetic* and *profilmic reality*. This distinction is not really developed any further, nor it is explained why it is necessary. On the same note, Chion opts for the term “codal listening” instead of semantic (p. 25), evincing that the meaning is not in the sound itself but in the symbols of the narrative. Finally, to reduce listening he adds the “pivot-dimensions among sound categories”, a property shared by sound elements of different categories (p. 30) — in which he fits a paragraph about sound design and another on phenomenology of perception.

The segment about the “point of audition” has also been developed further. Analogous to the image, “point of audition” pertains to spatial or subjective designations. However, Chion argues that it is not possible to establish such positioning for sound’s omnidirectional nature (both in the source that is projected in all directions and the listener who can listen from any position in space). To this end, this part has been extended and reorganized with a particular focus on a list of “telephemes” (p. 91). Accordingly, “point of audition” is not really possible because there is no such thing as a *symbolic mi-*

crophone; that is, a subjective and metaphoric perspective on sound (p. 96). And yet, point of audition can be *objective* or *subjective* (p. 209).

In the second part of the book “Beyond Sounds and Images”, the whole chapter on “television, video art and music video” has been excluded, possibly due to its expanding theories since Chion first published *Audio-Vision*. However, a segment was added to the textual categories: “the opposite noniconogenic narration (...) literally narration that does not create images” (p. 156). Additionally, there is also a whole new segment in which Chion approaches the difference between “said and shown” (p. 167), accounting to six of them: *scansion*, *contrast*, *contradiction*, *counterpoint*, *c/omission* and *sensory naming*.¹⁴ Finally, in this new revision Chion offers a “Chronology — Landmarks of the Sound Film” (p. 215).

The legacy

Needless to say, “sound studies” as a field has blossomed immensely in the past two decades with an increasing number of studies and publications from different perspectives.¹⁵ In comparison, Chion’s vision of sound film is very limited. For instance, when stating that “many people consider location sound (direct sound) not only the sole morally acceptable solution in filmmaking but also the simplest, since it eliminates the problem of having to make choices” (p. 105). I would argue that location sound is not simple at all: it is technically very demanding and full of challenges. It is also not clear who these “many people” are, and what is moral about it. For example, ADR (Automated Dialog Replacement) is an extremely common technique and many times the director’s first choice. Most importantly, it is necessary to understand that choosing a microphone is a complex chain of multiple variables that will definitively initiate the whole path of sound design.

Chion claims that “a cinema-specific vocabulary for sound isn’t available” (p. 175) and hence his attempt to create one; but he often recurs to terms that actually have a specific meaning in sound terminology, and quite differently from what he is trying to convey (e.g., rarefaction, masking...). The same happens, for example, when he re-adjusts the listening modes. Now, the *causal-detective* listening mode comprises a brief mention of foley, but it seems completely disconnected from the practice or technique itself: foley should never be heard as such. Good foley work means the sounds blend in with the action and therefore seem recorded at the same time as the image. So, who would be watching a camp-fire scene and wondering how the sounds of the fire were produced (p. 21)? It should go by unnoticed.

14) Although not mentioned, “Show vs. Tell” is a concept initially proposed by Anton Chekhov, see Percy Lubbock, *The Craft of Fiction* (New York: Charles Scribner’s Sons., 1921) and Anton Pavlovich Chekhov, *The Unknown Chekhov: Stories and Other Writings Hitherto Untranslated*, trans. Avrahm Yarmolinsky (New York: Noonday Press, 1954).

15) On sound for film, see for example: Jay Beck and Tony Grajeda, *Lowering the Boom: Critical Studies in Film Sound* (Champaign: University of Illinois Press, 2008), or Vanessa Ament, *The Foley Grail: The Art of Performing Sound for Film, Games, and Animation* (Waltham: Focal Press, 2009). On a broader approach see for example Seth Kim-Cohen, *In the Blink of an Ear: Toward a Non-Cochlear Sonic Art* (New York: Bloomsbury Publishing, 2009) or Brandon LaBelle, *Background Noise, Second Edition: Perspectives on Sound Art* (New York: Bloomsbury Publishing, 2015).

Having said that, sound for film owes him much of the attention it got since he started writing about it, and the crossover between *musique concrète* and sound-design is still much needed. *Audio-Vision: Sound on Screen* is a legacy to all sound theorists since its first edition.

Sara Pinheiro

Bibliography

- Ament, Vanessa. *The Foley Grail: The Art of Performing Sound for Film, Games, and Animation* (Waltham: Focal Press, 2009).
- Beck, Jay, and Tony Grajeda. *Lowering the Boom: Critical Studies in Film Sound* (Champaign: University of Illinois Press, 2008).
- Chekhov, Anton Pavlovich. *The Unknown Chekhov: Stories and Other Writings Hitherto Untranslated*, trans. Avrahm Yarmolinsky (New York: Noonday Press, 1954).
- Chion, Michel. *Hlas ve filmu*, přel. Josef Fulka (Praha: NAMU, 2020).
- Chion, Michel. *Audio-Vision: Sound on Screen*, trans. Claudia Gorbman (New York: Columbia University Press, 1994), 222.
- Chion, Michel. *Film, a Sound Art*, trans. Claudia Gorbman (New York: Columbia University Press, 2003).
- Chion, Michel. *Guide to Sound Objects*, trans. John Dack and Christine North, 2009, accessed March 19, 2021, https://monoskop.org/images/0/01/Chion_Michel_Guide_To_Sound_Objects_Pierre_Schaeffer_and_Musical_Research.pdf.
- Chion, Michel. *La toile trouée — la parole au cinéma* (Paris: Editions de l'Etoile, 1988).
- Chion, Michel. *The Voice in Cinema*, trans. Claudia Gorbman (New York: Columbia University Press, 1999).
- Kane, Brian. *Sound Unseen: Acousmatic Sound in Theory and Practice* (Oxford: Oxford University Press, 2014).
- Kim-Cohen, Seth. *In the Blink of an Ear: Toward a Non-Cochlear Sonic Art* (New York: Bloomsbury Publishing, 2009).
- LaBelle, Brandon. *Background Noise, Second Edition: Perspectives on Sound Art* (New York: Bloomsbury Publishing, 2015).
- LoBrutto, Vincent. *Sound-on-film: Interviews with Creators of Film Sound* (Santa Barbara: Greenwood Publishing Group, 1994).
- Lubbock, Percy. *The Craft of Fiction* (New York: Charles Scribner's Sons., 1921).
- Schaeffer, Pierre. *In Search of a Concrete Music*, trans. John Dack and Christine North (Berkeley: University of California Press, 2013).
- Schaeffer, Pierre. *Treatise on Musical Objects: An Essay across Disciplines*, trans. John Dack and Christine North (Berkeley: University of California Press, 2017).
- Smalley, Denis. "Space-Form and the Acousmatic Image," *Organised Sound* 12, no. 1 (2007), 35–58.
- Taylor Coleridge, Samuel. *Biographia Literaria; or Biographical Sketches of My Literary Life and Opinions* (London: Rest Fenner, 1817).

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.

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 konnotace (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. produžitel – 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 pošlete 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).

Iluminace 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 tereziaporubcanska@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 písemným pramenů k dějinám kinematografie, stejně jako rozhovorům s významnými tvůrci a badateli. Zvláštní rubriky poskytují prostor k prezentaci probíhajících výzkumných projektů a nově zpracovaných archivních fondů. Jako každý akademický časopis i Iluminace obsahuje rubriku vyhrazenou recenzím domácí a zahraniční odborné literatury, zprávám z konferencí a dalším aktualitám z dění v oboru filmových a mediálních studií.

POKYNY PRO AUTORY:

Nabízení a formát rukopisů

Redakce přijímá rukopisy v elektronické podobě v editoru Word, a to e-mailem na adrese lucie.cesalkova@gmail.com. Doporučuje se nejprve zaslat stručný popis koncepce textu. U původních studií se předpokládá délka 15–35 normostran, u rozhovorů 10–30 normostran, u ostatních 4–15; v odůvodněných případech a po domluvě s redakcí je možné tyto limity překročit. Všechny nabízené příspěvky musí být v definitivní verzi. Rukopisy studií je třeba doplnit filmografickým soupisem (odkazuje-li text na filmové tituly — dle zavedené praxe Iluminace), abstraktem v angličtině nebo češtině o rozsahu 0,5–1 normostrana, anglickým překladem názvu, biografickou notickou v délce 3–5 řádků, volitelně i kontaktní adresou. Obrázky se přijímají ve formátu JPG (s popisky a údaji o zdroji), grafy v programu Excel. Autor je povinen dodržovat citační normu časopisu (viz „Pokyny pro bibliografické citace“).

Pravidla a průběh recenzního řízení

Recenzní řízení typu „peer-review“ se vztahuje na odborné studie, určené pro rubriku „Články“, a probíhá pod dozorem redakční rady (resp. „redakčního okruhu“), jejíž aktuální složení je uvedeno v každém čísle časopisu. Šéfredaktor má právo vyžádat si od autora ještě před započatím recenzního řízení jazykové i věcné úpravy nabízených textů nebo je do recenzního řízení vůbec nepostoupit, pokud nesplňují základní kritéria původní vědecké práce. Toto rozhodnutí musí autorovi náležitě zdůvodnit. Každou předběžně přijatou studii redakce předloží k posouzení dvěma recenzentům. Recenzenti budou vybíráni podle kritéria odborné kvalifikace v otázkách, jimiž se hodnocený text zabývá, a po vyloučení osob, které jsou v blízkém pracovním nebo osobním vztahu s autorem. Autoři a posuzovatelé zůstávají pro sebe navzájem anonymní. Posuzovatelé vyplní formulář, v němž uvedou, zda text 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-database/>

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.

Zahraníční 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 filmů 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 milionům 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. Cennou 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 audiovizuace 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. Najdete služby a země, kde je film uveden na VOD, a zkombinujete vyhledávací kritéria a vytvoříte 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.



**Národní
filmový
archiv**



**Národní
filmový
archiv**

Sbírka orální historie v Národním filmovém archivu


NFA pečuje o nejrůznější typy dokumentů se vztahem k historii českého filmovnictví včetně zvukových a zvukově-obrazových nahrávek.

Vlastníte-li takové typy materiálů (rozhovory, záznamy událostí či jiné druhy audiozáznamů, eventuálně audiovizuálních záznamů rozhovorů, vztahující se k tématu české kinematografie, a to z jakéhokoliv období), a máte zájem o jejich bezpečné uchování, nabízíme vám bezplatné uložení v depozitářích NFA.

NFA splňuje všechny podmínky, které zaručují nejvyšší možnou kvalitu archivace.

Jakékoliv obohacení naší sbírky z vašich zdrojů je cenným příspěvkem k rozšíření povědomí o minulosti českého filmu a současně i naší kulturní historie.

Kontakt: kurátorka sbírky Marie Barešová
Marie.Baresova@nfa.cz



ILUMINACE

Časopis pro teorii, historii
a estetiku filmu

The Journal of Film Theory, History,
and Aesthetics

1 / 2021

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 Slovákova, 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

Tisk / Print: Profi-tisk, s. r. o.

Iluminace vychází 4× ročně. /

Iluminace is published quarterly.

Rukopis byl odevzdán do výroby v červnu 2021. /

The manuscript was submitted in June 2021.

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