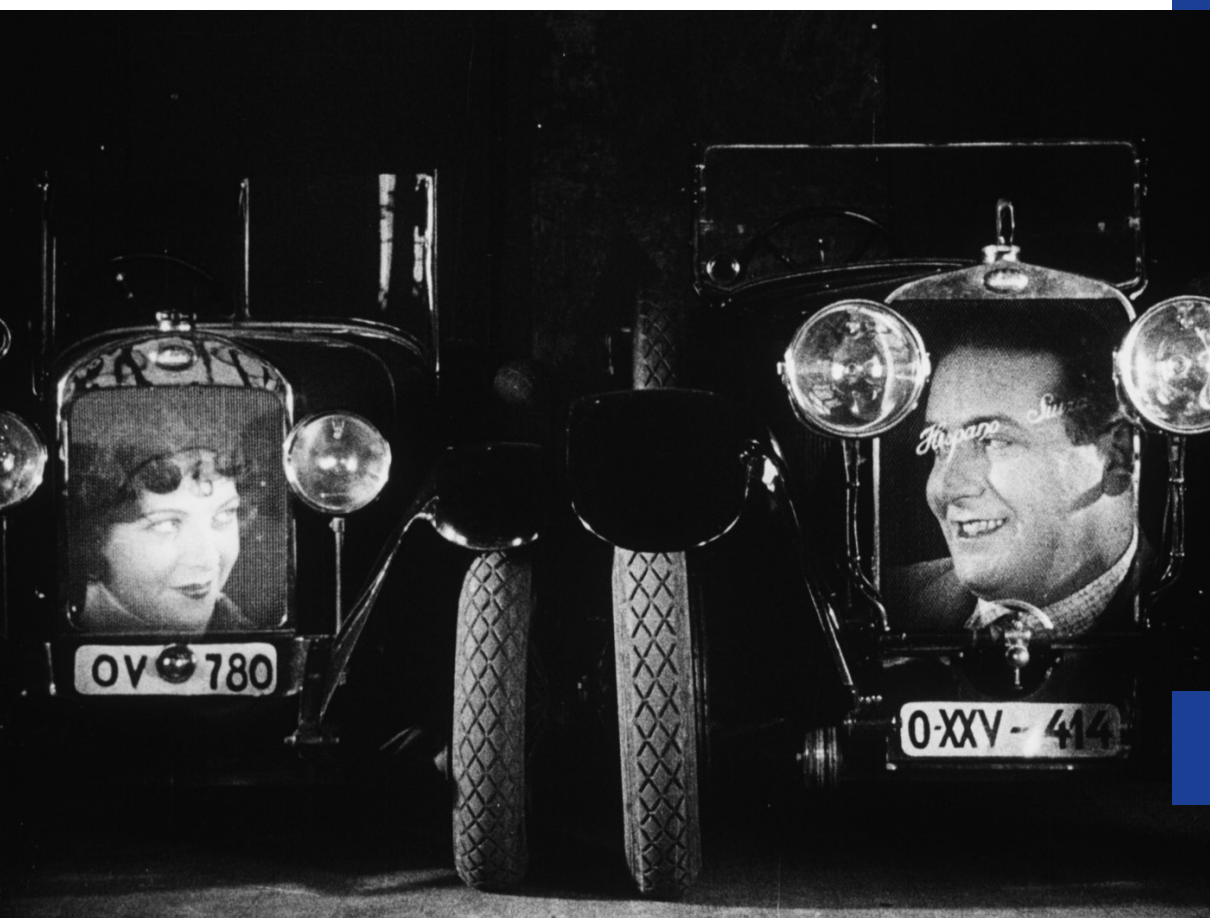


ILUMINACE

Časopis pro teorii, historii
a estetiku filmu

The Journal of Film Theory, History,
and Aesthetics

4 / 2021



Na obálce / Front cover:

Filmové políčko *Mezníky* (Karel Anton, 1927) © NFA /

Film Still *Mezníky* (Karel Anton, 1927) © NFA

ILUMINACE

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

4 / 2021

Ročník / Volume 33

OBSAH

Články

Ondřej Pavlík: Za hranice profesionální a fanouškovské kritiky. Afinitní rétorika českých filmových videorecenzí na platformě YouTube.....	5
Perrine Val: From Moving Images to Archival Films: Contemporary Uses of Non-fiction Cinema in the Promotion of Rebuilt Cities	33
Alena Šlingerová: Jak průmysl zaměstnal českou kinematografii. Příklad meziválečné filmografie koncernu Škoda.....	51

Recenze

Sara Pinheiro: The Audiovisual <i>Musique Concrète</i> : Towards the Integrated Soundtrack (Danijela Kulezić-Wilson, <i>Sound Design is the New Score: Theory, Aesthetics, and Erotics of the Integrated Soundtrack</i>).....	69
Benjamin Slavík: Materiální události myšlení (Dieter Mersch, <i>Epistemologie estetična</i>)	75

CONTENTS

Articles

- Ondřej Pavlík:** Beyond Professional and Fan Criticism:
Affinitive Rhetoric of Czech Video Reviews of Films on YouTube..... 5
- Perrine Val:** From Moving Images to Archival Films: Contemporary Uses
of Non-fiction Cinema in the Promotion of Rebuilt Cities 33
- Alena Šlingerová:** How Industry Has Employed Czech Cinema.
An Example of Interwar Filmography by the Škoda Group 51

Reviews

- Sara Pinheiro:** The Audiovisual *Musique Concrète*: Towards the Integrated Soundtrack
(Danijela Kulezić-Wilson, *Sound Design is the New Score: Theory, Aesthetics,
and Erotics of the Integrated Soundtrack*) 69
- Benjamin Slavík:** Material Events of Thinking (Dieter Mersch, *Epistemologie estetična*) 75



Ondřej Pavlík (Masarykova univerzita)

Za hranice profesionální a fanouškovské kritiky

Afinitní rétorika českých filmových videorecenzí na platformě YouTube

Abstract

Existing scholarship on film and cultural criticism in the digital era points to blurred boundaries between the so-called professionals and amateurs or fans. How, then, can we delineate and define the intersections, shared practices and points of contact between these different, yet converging critical schools? This study, based on a rhetorical analysis of three Czech Youtube channels (Toren, Medojed, Hroty Algernona), argues that film reviews in the digital age can be productively described in terms of *affinitive rhetoric*. Affinity here does not stand for a personal emotional bond to films or their publics, but rather represents an ambiguous blend of attachment and distanced recognition of its boundaries. On the one hand, youtubers intuitively tie themselves to norms of classical Hollywood narration, and as microcelebrities strive to influence and unite with their followers. On the other hand, they see Hollywood cinema as rooted in conventionalized and commerce-driven entertainment industry, and with regards to the YouTube economy differentiate between their own aesthetic preferences and preferences of other fans or viewers. As this study finally suggests, affinitive rhetoric can be shared both by film fans and professional critics, and therefore allows us to make a step towards rethinking contemporary film criticism and its possible ways of categorization.

Keywords

filmová kritika, afinitní rétorika, videorecenze, YouTube, digitální média

Klíčová slova

film criticism, affinitive rhetoric, video reviews, YouTube, digital media

Hranice mezi profesionálními kritiky a amatéry se rozpily. Fanouškovské recenze splývají s recenzemi odborníků. Každý může být kritikem. Tak bychom mohli shrnout nejčastěji zaznívající teze o filmové a obecněji kulturní kritice digitální éry. Když se akademici z různých disciplín a krajin snaží zjistit, podle jakých principů či kategorií je současná digitální kritika strukturovaná, převážně se pohybují právě na zmíněné ose mezi profesionalismem a amatérismem. A současně docházejí k tomu, že v praxi mezi těmito kategoriemi existují nejrůznější průniky. Právě těmto průnikům se v nejobecnější rovině věnuje tato studie a na základě rozboru českých filmových videorecenzí se pokouší jednu množinu průsečíků zachytit a pojmenovat.

Nete Nørgaard Kristensen a Unni From hovoří o heterogenitě současných kulturních kritiků a rozlišují mezi čtyřmi ideálními typy: intelektuálními kulturními kritiky, profesionálními kulturními novináři, mediálně vytvořenými arbitry vkusu a všedními amatérskými experty.¹⁾ Autorky zdůrazňují, že navržená typologie není hierarchická a označuje různé druhy kritické autority či expertízy, jež jsou však od sebe — zejména v posledních dvou případech — hůře rozeznatelné. Nakonec autorky docházejí k tomu, že „striktní separace amatérů a profesionálů se již nezdá být produktivní ani rozumná“.²⁾

Podobně Andrew McWhirter navrhuje rozčlenit anglickojazyčnou filmovou kritiku nového milénia do šesti škol, jež znovu volně přecházejí od institucionálně nabyté odbornosti a profesionality k poloamatérským nebo laickým přístupům.³⁾ Školy jsou pojmenované jako akademická, sofistická, populistická, oborová, spotřební a fanouškovská, přičemž každou z nich tvoří myšlenkově a metodicky spřízněné skupiny autorů či institucí. Také McWhirter mezi jednotlivými filmověkritickými školami nachází spojitosti a překryvy. Z kritiků se mohou stát přeběhlíci, kteří se mezi typy škol různě pohybují, v průběhu kariéry publikují v rozdílných typech médií a časem proměňují svůj přístup. Nebo, jak autor dokládá na příkladu serveru *Ain't It Cool News*, mohou i konkrétní magazíny patřit do dvou či více škol najednou — v tomto případě do populistické a fanouškovské.⁴⁾

Z pohledu výše uvedeného členění kritické praxe, jež zohledňuje především institucionální či mediální pozadí a druhy získané autority či expertízy, se tedy dnešní filmová i obecněji kulturní kritika jeví jako obtížně definovatelná a vnitřně průchozí. Obdobný vývoj dokládají i četné publikace, které zachycují proměny žurnalistiky v uplynulých dekáдах a skloňují přitom slovo „hybridní“.⁵⁾ Jestliže tedy rozdíly mezi takzvanými profesionály a amatéry skutečně mizejí a kategorie, donedávna chápáné jako opoziční a oddělené,

1) Jakkoli spojení „amatérský expert“ může působit jako protimluv, autorky tímto jednak demonstrují fakt, že rozlišují mezi různými formami expertízy, a zadruhé amatéry nedefinují jako nezainteresované laiky, ale jako zapálené nadšence či oddané milovníky umění. Právě tento entuziasmus ve spojení s autenticitou a detailní znalostí milovaného fenoménu slouží jako základ pro autoritu amatérských expertů. Srov. Nete Nørgaard Kristensen – Unni From, „From Ivory Tower to Cross-Media Personas: The Heterogeneous Cultural Critic in the Media“, *Journalism Practice* 9, č. 6 (2015), 853–871.

2) Tamtéž, 865.

3) Andrew McWhirter, „Film Criticism in the Twenty-First Century: Six Schools“, *Journalism Practice* 9, č. 6 (2015), 890–906.

4) Tamtéž, 902.

5) Srov. Zizi Papacharissi, „Toward New Journalism(s): Affective News, Hybridity, and Liminal Spaces“, *Journalism Studies* 16, č. 1 (2015), 27–40; Jelle Mast – Roel Coesemans – Martina Temmerman, „Hybridity and the News: Blending Genres and Interaction Patterns in New Forms of Journalism“, *Journalism: Theory, Practice & Criticism* 18, č. 1 (2017), 3–10.

se stávají více prostupnými, vznikají zde napříč typy kritiky nějaké sdílené praktiky či způsoby jednání? A pokud ano, na jaké bázi je můžeme vysledovat a vymezit? Tvrzení o hybriditě a rozostřených hranicích naznačují, že k propojení různých kritických proudů dochází například i v recenzentské praxi — v textech či videích. Jenže jak tyto hybridy ohraničit a jaké jim dát jméno?

Možné odpovědi nabízejí některé existující publikace o současné kritice, byť výše uvedené otázky nutně neformulují právě takto. Obvykle však v tomto směru docházejí k velmi obecným závěrům. Pavel Zahrádka a Johana Kotišová například ve svém rozsáhlém výzkumu české kritiky zjišťují, že profesionální kritici i fanoušci či laici dominantně hrají takzvanou jazykovou hru milovníka umění. Účelem této hry je „dát hodnoticím soudem najevo, zda se [milovníkovi umění] sledované dílo líbí, nebo nelíbí.“⁶⁾ Takové hodnocení podle autorů na jednu stranu vychází z kritikova percepčního kontaktu s dílem. Zároveň však nezůstává pouze u subjektivních pocitů, ale na základě osobního vkusu popisuje dílo evaluativními výrazy či spojeními (např. zábavný, snaživý, mistrný, fádni). Zůstává přitom otázkou, nakolik jsou tyto společné prvky dané jazykové hry, jejíž definici autoři přejímají od Wernera Strubeho, vypovídající pro průniky v hodnoticích strategiích blíže sledovaných kritiků. Anebo zda je vkusově opodstatněné vyjádření libosti či nelibosti definované natolik široce, že obsáhne takřka jakýkoli estetický soud.⁷⁾

K jinému zobecnění dospívají Giacomo Manzoli a Paolo Noto ve své studii o italské filmové kritice. Na rozdíl od Zahrádky a Kotišové se neopírají o výpovědi respondentů, ale vedle přehledového historického exkurzu do specifík národní kritické praxe se soustřeďují výhradně na analýzu italských videorecenzí filmu *Pacific Rim — Útok na Zemi* (2013) zveřejněných na platformě YouTube (a v tomto směru mají blíže k přítomné studii). Jak autoři uvádějí, tato videa „vytvořená převážně neprofesionálními kritiky [...] výstižně ukazují, co ve starých a nových formách filmové kritiky setrvává beze změny.“⁸⁾ Jinak řečeno, videorecenze mají ilustrovat průniky mezi tradičnější (převážně psanou, institucionálně zakotvenou a profesionální) kritickou praxí a novějšími (tzv. neprofesionálními) projevy filmové kritiky v digitální sféře. V navazující analýze pak Manzoli a Noto demonstrují, že youtubeři usilují být uznáváni a respektováni. Což podle autorů představuje nadčasovou, pro kritiku obecně příznačnou snahu. Jinými slovy, filmové recenze nyní sice produkuje youtubeři, kteří se na první pohled značně liší od představy o profesionální kritice, ale ve skutečnosti jsou primárně zaměstnání budováním autority typickým pro jaký-

6) Pavel Zahrádka – Johana Kotišová, *Když je kritikem každý: Výzkum sémantiky estetického hodnocení* (Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2020), 79.

7) Roli může hrát také to, že autoři široce vymezili i svůj vzorek respondentů. Do skupiny tzv. profesionálních kritiků zahrnuli novináře z deníků (*MF DNES*, *Lidové noviny*), moderátory rozhlasových pořadů (Čelisti) a publicisty z tištěných fanouškovských magazínů (*Cinema*, *Premiere*) nebo cinefilních periodik (*Film a doba*, *Cinepur*). Mezi fanoušky a laiky pak mj. včlenili jak uživatele ČSFD, tak studenty filmové vědy. Takto rozmanitý vzorek respondentů přitom ilustruje i fakt, že dělení na „profesionály“ a „amatéry“ (fanoušky, laiky) není zdaleka jednoznačné a předem dané. Například studenti filmové vědy jsou v pravidelném kontaktu s akademickou sférou, přicházejí při výuce do kontaktu s odborným uvažováním o filmu, a tudíž je lze v tomto smyslu chápat jako „profesionály“ spíše než např. praktikující novináře z tuzemských deníků. Srov. Zahrádka – Kotišová, *Když je kritikem každý*, 44.

8) Giacomo Manzoli – Paolo Noto, „The Price of Conservation: Online Video Criticism of Film in Italy“, in *Film Criticism in the Digital Age*, eds. Mattias Frey – Cecilia Sayad (New Brunswick: Rutgers University Press, 2015), 104.

koli kritický akt.⁹⁾ Jenže pokud je vytváření autority typické pro jakoukoli kritiku (což ostatně potvrzuje i výše zmíněná typologie heterogenního kulturního kritika¹⁰⁾), do jaké míry může být vypovídající právě pro filmové videorecenze, potažmo pro jejich překryvy s odlišnými typy recenzí?

Tato studie usiluje vymezit množinu sdílených praktik dostatečně obecně, aby ji bylo možné sledovat napříč kritickým spektrem, ale zároveň dostatečně konkrétně, aby se dala zohlednit její užší specifika, spjatá například s primárně zkoumaným formátem videorecenze. Za tímto účelem studie rozebírá rétoriku videorecenzí a výzkumné otázky — řazeno od nejdetailejších k nejobecnějším — si stanovuje takto: Jak videorecenze hodnotí, interpretují a popisují recenzované filmy a jak tyto své výroky rétoricky rámuje a opodstatňuje? Jak své verdikty a tvrzení zprostředkovávají směrem ke svému publiku? Z čeho všeho je tato rétorická činnost spoluutvářena? Jak se na ní potenciálně podílejí další související aktéři, ať už ostatní videa zkoumaných kanálů, nebo přidružené aktivity recenzentů na sociálních sítích? Které z rysů rétoriky lze označit za společné pro všechny zkoumané kanály a jak je lze definovat? A konečně, jak jde tyto sdílené rysy vztáhnout k dosavadnímu poznání o filmové kritice a širších kritických proudech, ať už v tuzemsku, nebo v zahraničí?

V návaznosti na zmíněné otázky navrhuji označovat množinu sdílených rétorických rysů vyzpořovovaných v této studii názvem *afinitní rétorika*.¹¹⁾ Slovo afinita zde neodkazuje jen k jeho obvyklému významu značícímu přirozenou náklonnost či zalíbení v člověku nebo věci. Vychází současně z jeho etymologických kořenů v latinském výrazu *affinitas*, který je složeninou slov *ad* (na) a *finis* (hranice). Afinitní rétoriku tak lze popsat jako vstřícnou komunikační orientaci k osobám, filmům či abstraktnějším konceptům, jež směřuje k ideálu jednotného splynutí (např. pomyslného splynutí s filmy ve formě divácké imerze nebo komunitního splynutí v podobě sdíleného nadšení) a zároveň reflektuje hranice mezi zúčastněnými aktéry. Afinitní rétorika ve vztahu k filmům i divákům nesouvisí primárně s interpretací či analýzou filmů, ale s osobními a kolektivními afinitami: jejich emocionálními i materiálními kvalitami, možnostmi artikulace a limity jejich přenositelnosti. Obsahuje náklonnost i odstup, rozpoznávání odlišností i úsilí o jejich překonání.

Zatímco slovo afinita či afinitní vyjadřuje konkrétnější charakter představované kritické tendence, rétorika je obecnějším typem činnosti, kterou filmoví kritici různého stupně profesionality či amatérismu sdíleně vykonávají a která přitom může nabývat rozličných podob, variací a ucelenějších rétorických stylů.¹²⁾ Jak blíže rozvede následující teoreticko-

9) Zde Manzoli a Noto přebírají tvrzení Jonathana Robergeho, podle nějž je právě snaha o získání autority a respektu hlavním kritickým cílem. Více viz Jonathan Roberge, „The Aesthetic Public Sphere and the Transformation of Criticism“, *Social Semiotics* 21, č. 3 (2011), 435–453.

10) Kristensen – From, „From Ivory Tower to Cross-Media Personas“.

11) Tento termín nepřejímám z existující literatury, ale níže jej konkrétněji definuji s pomocí teoretických koncepcí podchycujících, jak se kritici a milovníci umění individuálně či kolektivně napojují na umělecká díla. Afinita je druhem napojení, který tyto koncepce ve zde představeném smyslu přímo nevymezují. Úzce se jej však dotýkají a poskytují pro něj pojmový a teoretický aparát. Spojení afinity s rétorikou je rovněž krokem, který tato studie činí nad rámec stávajících conceptualizací kritického napojení na umění. Je to proto, aby bylo možné 1) konkrétněji postihnout vedle vztahů recenzentů a filmů také vztahy recenzentů a jejich diváků či sledujících a 2) zároveň afinitu zkoumat coby součást rozsáhlejších rétorických procesů.

12) Přítomná studie je upravenou verzí jedné z kapitol aktuálně rozpracované disertační práce, která představí trojici rétorických stylů české filmové kritiky v digitální éře. Vedle afinitní rétoriky půjde o potouchlou rétoriku a realistickou rétoriku. Jakkoli tyto rétorické styly nemají ambici postihnout všechny existující odrůdy

-metodologická kapitola, rétorika je zároveň dimenzí kritiky, jež nám umožní propojit nejen odlišné kritické školy a jejich představitele, ale potenciálně také média, sociální sítě, platformy a jejich nástroje nebo širší estetické či kritické normy. Rétoriku se tak nabízí obzvláště nazvat nejmenším společným jmenovatelem, prostřednictvím něžž můžeme vysledovat spojitosti napříč širším spektrem zúčastněných aktérů a pokoušet se následně vytyčit jejich určující charakteristiky.

Jak jsem již naznačil výše, afinitní rétoriku vystihuje oscilace mezi napojením a odstupem. Ta zde probíhá na několika rovinách, z nichž tato studie detailněji prozkoumá dvě. První se týká vazeb youtuberů k hollywoodským filmům, které ve sledovaném vzorku tvoří dominantní typ reflektované produkce. K nim se recenzenti jednak intuitivně přimykají na základě jejich narativních norem a vedle toho je líčí jako konvenční produkty zábavního průmyslu podléhající komerčním požadavkům. Druhá rovina afinitní rétoriky se pak více soustředí na rétorické působení youtuberů coby influencerů, kteří vyvíjejí snahu ovlivňovat vkus a jednání svých sledujících a paralelně reflektují rozdíly mezi vlastními estetickými preferencemi a preferencemi ostatních fanoušků. Obě tyto roviny pak lze chápat jako fúzi zdánlivě opozičních typů kritické praxe, fanouškovské a profesionální kritiky. Než se však k těmto závěrům propracujeme, je vhodné nejprve představit teoretické přístupy, koncepty a nástroje, které nám pomohou afinitní rétoriku účinně prozkoumat a pochopit.

Afinita a rétorika

Afinita a rétorika jsou pojmy, jež mohou vzbuzovat zmatek a nejistotu ohledně svého významu. Proto v této kapitole vysvětlím, z jakých pozic k těmto termínům přistupuji a za jakým účelem je propojuji dohromady.

V uvažování o afinitě se inspirovi především teoretickými proudy v sociologii umění a v literárněvědném a obecněji uměnovědném přemýšlení o kritice a estetické zkušenosti, jež se v obou případech svorně hlásí k teorii aktérů-sítí¹³⁾ a k myšlenkovému odkazu francouzského filozofa Bruna Latoura. Jde o směry, které v mnoha ohledech tvoří alternativu vůči donedávna převládajícím sociálněvědným přístupům a uměnovědným směrům, jež z těchto přístupů čerpají: kritické teorii, kulturním studiím, bourdieuvské sociologii či diskursivní analýze. Podrobnější přehled akademických debat, jež se mezi představiteli těchto směrů odehrávaly a odehrávají, je mimo možnosti této studie. Následují proto jen ty nejpodstatnější body, jež úzce souvisejí s afinitní rétorikou.

Důležitým aspektem ANT je takzvaná plochá ontologie či obecná symetrie. Podle Latoura je třeba se při výzkumu vyvarovat existujících kategorizací, rámců či hierarchických rozvržení, do nichž bychom zkoumané aktéry předem vsazovali a formovali tak svůj po-

současné tuzemské filmové kritiky, každý z nich reprezentuje výraznou část soudobého filmověkritického spektra a svým způsobem ukazuje na průniky a sdílené rysy napříč různými typy kritické praxe. A co je podstatné, snaží se tyto průniky a sdílené rysy soustředěněji uchopit a definovat.

13) V angličtině *actor-network-theory*, často uváděná pod zkratkou ANT. K teorii aktérů-sítí více viz Bruno Latour, *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network Theory* (New York: Oxford University Press, 2005).

hled na ně.¹⁴⁾ Sem v našem případě patří zmíněné kategorie profesionálů a fanoušků, případně další konceptualizace, jež z těchto kategorií vycházejí.¹⁵⁾ Místo toho předpokládáme, že všichni lidští i nelidští aktéři existují stejně a jsou vůči sobě ekvivalentní.¹⁶⁾ Následně můžeme začít sledovat, jak jsou aktéři propojeni, jak na sebe vzájemně působí a co z jejich spolupůsobení vzniká. Z tohoto důvodu bývá ANT označována za sociálně-konstruktivistickou, jelikož dovoluje zkoumat, jak se společenské jevy utvářejí a kdo a co všechno se na jejich utváření podílí.¹⁷⁾

Odsud plyne důraz na relace a asociace, jež lze chápat jako vztahy mezi různorodými aktéry a jež jsou jednáním účastníků se aktérů tvořeny. Afinitou pak v tomto textu označuji typ vztahu mezi člověkem (v našem případě filmovým kritikem či recenzentem) a uměleckým dílem (filmem). Takový vztah přitom není určován jen přímým a izolovaným kontaktem kritika s filmem, ale potenciálně zahrnuje široké množství dalších materiálních, emocionálních či sociálních aktérů, jejichž účinek mnohdy nelze zúžit na jednoduchou kauzalitu. Teoretici, jimiž se ve své definici afinity inspiroji, neoperují s afinitou jako s pevně ustaveným pojmem. Shodují se však na termínu napojení (*attachment*), který, jak uvidíme, obsahuje nejen vztahy mezi kritikem a uměleckým dílem, ale může také zahrnovat vazby na další kritiky či milovníky umění.

Rita Felski popisuje tyto vztahy jako napojení, jež „nejsou jen záležitostí individuální vnímavosti, ale také katalyzátorů, jisker, spouštěčů — všech vlivů, které nás předvídatelnými i překvapivými způsoby nasměrovávají k afinitě k určitým dílům“.¹⁸⁾ Když Felski uvádí konkrétnější příklady napojení, zmiňuje například různé hmotné vazby (mj. pohlednici s obrazem Henryho Matisse, která cestuje různými podnájemy připevněná k desce stolu), ale také vazby „institucionální (román, který se každoročně objeví v mém sylabu), kognitivní (esej, která mi poskytne nové intelektuální výrazivo), etické nebo politické (přesvědčení a závazky, které formují moji reakci na kontroverzní film)“.¹⁹⁾

14) Tamtéž, 76.

15) Ačkoli autoři těchto konceptualizací obvykle zdůrazňují, že kategorie nenahližejí hierarchicky, tj. některé kategorie nepovažují za hodnotnější, důležitější či nadřazené jiným kategoriím, přesto se od této perspektivy nedokáží zcela oprostit. Například McWhirter svůj diagram šesti škol filmové kritiky uspořádává tak, že akademickou a sofistikovanou školu umísťuje nahoru a fanouškovskou a spotřební školu naopak dolů. Jejich hierarchický vztah pak dokresluje doplňujícím rozčleněním na vysoké a nízké diskursy o filmu (*high-brow/low-brow discourses*). Srov. McWhirter, „Film Criticism in the Twenty-First Century“.

16) To v případě ANT zahrnuje zejména (kontroverzně přijímanou) ekvivalenci mezi lidskými a nelidskými aktéry. Teze, že věci mohou jednat (nebo k jednání přispívat), je v menší míře důležitá i pro afinitní rétoriku, jejíž součástí se, jak uvidíme, stávají např. předměty vystavené v pokojích youtuberů: merchandising, sběratelské předměty, knihy nebo fyzické kopie filmů.

17) Je však třeba zmínit, že nejde o týž sociální konstruktivismus, jak jej pojímá např. birminghamská škola kulturních studií, podle níž média a jejich recepce představují prostor interpretačních střetů mezi reprodukcemi dominantního společenského řádu a různými typy vyjednávacích či opozičních pozic, jež tento řád v proměnlivé míře přejímají nebo mu naopak vzdorují. ANT se naproti tomu vyhýbá snaze vysvětlit jednání aktérů skrze působení širšího společenského pozadí, ať už jej nazveme kolektivním nevědomím, kapitalismem, třídou, nebo patriarchátem, srov. Latour, *Reassembling the Social*, 137. Mohli bychom tak například tvrdit, že videorecenze jsou formovány neoliberální či neofeudální politikou platform, již je YouTube součástí. K takovému vysvětlení se tato studie neuchýlí a pokusí se vysledovat vazby, jež jsou konkrétnější, bližší a snáze dohledatelné.

18) Rita Felski, *Hooked: Art and Attachment* (Chicago: The University of Chicago Press, 2020), 7.

19) Tamtéž, 5–6.

Felski dále rozlišuje mezi třemi vrstvami napojení na umělecké dílo: naladěním (*attunement*), identifikací a interpretací. Afinita, jak je zde chápána, přitom zahrnuje první dvě. Skrze naladění se teoretická snaží postihnout unikavý stav, v němž pociťujeme dokonalou synergií s uměleckým dílem, ať už při poslechu písně, sledování filmu, nebo vnímání galerijního exponátu. Řečeno vzletně, jde o chvíle, kdy ve vztahu k dílu pociťujeme silnou a mnohdy těžko uchopitelnou intuitivní náklonnost či souznění, a to bez ohledu na jeho sofistikovanost či řemeslnou kvalitu. Felski odkazuje k muzikologickým pracem využívajícím pojem naladění (*Stimmung*) Martina Heideggera a nabízí následující definici:

Naladění není specifický afekt, ale stav afikovanosti [...]. Nejde o pociťování-něčeho, ale pociťování-s-něčím: vazbu, která je více než součtem svých částí. Oproti tzv. kontejnerovým teoriím emocí, kdy osoba vnitřně prožívá pocity ve vztahu k externímu objektu, je naladění o věcech, které rezonují, sladují se a potkávají se spolu.²⁰⁾

Druhou vrstvou napojení je identifikace. Tu Felski rozšiřuje nad rámec běžně chápaného empatického vztahu, kdy se coby čtenáři či diváci napojujeme na fikční protagonisty a soucítíme s nimi. Ukazuje například, že identifikovat se nemusíme jen s filmovými či románovými hrdiny, ale také s autory (spisovateli, režiséry), jejich charakteristickými styly nebo širším souborem estetických či žánrových norem. Kde končí jedno a začíná druhé? Identifikace s fikcí je v tomto směru hybridní.²¹⁾

Jak dále demonstruje koncept poloodpojenosti, napojení na fikci nikdy není úplné, ale v proměnlivé míře osciluje mezi odstupem a ponořením.²²⁾ Felski tak nabourává představu, že akademici a jiní školení odborníci zaujímají k uměleckým dílům především kritickou distanci a mimo jiné tvrdí, že i sdílený ironický odstup může být typem blízké identifikace. Tato studie k oscilaci mezi oběma polohami napojení přistupuje z druhé strany a dokládá, že i ve zdánlivě silně emocionálním a osobním typu kritiky existuje prostor k souběžné distanci. Místo poloodpojenosti se pak v afinitní rétorice spíše nabízí hovořit o polonapojenosti, jelikož její výchozí dimenzí není odstup, ale blízkost a náklonnost.

Také sociolog Antoine Hennion používá termín napojení, aby pojmenoval způsob, kterým se milovníci hudby vztahují ke svým oblíbeným písním, skladatelům nebo interpretům. A k definici napojení, jak jsme si ji dosud vymezili, přidává důležitý rozměr komunity znalců či amatérů, v níž se způsoby napojení sdílejí, překrývají a diferencují. Hennion vyzývá k tomu, abychom

[...] sledovali cesty, jimiž díla a jazyky, ale také těla, společnosti, objekty, texty a zápisů, způsoby souzení a způsoby poslechu cirkulují, produkují soubory děl, publi-

20) Tamtéž, 42.

21) Tamtéž, 104–105.

22) Zde se Felski opírá o anglický termín *semidetached*, kterým John Plotz označuje paradoxní povahu moderní estetické zkušenosti, kdy jsme coby čtenáři či diváci souběžně ponořeni uvnitř fikce a zároveň se nacházíme mimo ni. Srov. John Plotz, *Semi-Detached: The Aesthetics of Virtual Experience since Dickens* (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 2018). Výraz *semidetached* (případně s pomlčkou, *semi-detached*) se v běžné angličtině používá k označení dvojdomku s jednou sdílenou zdí. Aby český ekvivalent v kontextu této studie dával smysl, budu používat doslovnější překlad *poloodpojenost* a *polonapojenost*.

ka čím dál více schopná a ochotná tato díla vnímat a obecněji také kolektivní rámce umožňující rozšíření této aktivity ve vší její diverzitě.²³⁾

Jinými slovy, napojení jakožto vášnivý vztah k umění kromě jedinců, uměleckých děl a bezprostředně přidružených aktérů zahrnuje také další jedince či celé skupiny, jež se napojují podobně či různě. Kolektiv přitom, jak Hennion jinde poznamenává, „není skrytou pravdou vkusu, ale jeho nutným počátečním bodem“.²⁴⁾ Postoje k umění tedy nejsou nahlíženy z pohledu předem dané třídní či jiné společenské determinace, ale z pohledu toho, jak se v kontaktu s ostatními teprve formují, tříbí a proměňují. Právě kolektivní rozměr afinity zachytí i tato studie, ať už na úrovni zkoumaných videorecenzí, nebo na obecnější úrovni typů filmové kritiky.

Jak mezi řádky vyplývá i z dosud řečeného, napojení coby vztah k uměleckým dílům může vstupovat do různých rámců. Pro Henniona jde primárně o vkus milovníků hudby. Pro Ritu Felski zase o akademickou a obecněji pedagogickou praxi spjatou hlavně s literární teorií. V tomto textu se afinita projevuje jako ústřední rys filmověkritického rétorického stylu, a je tudíž rétoricky vytvářená a performovaná. Není zkoumána například ve chvílích, kdy se rodí při kontaktu s filmy v kině, ale poté, co ji zprostředkovávají videorecenze, další mediální výstupy či komentáře. Chápání afinity jako rétorické kvality přitom otevírá cestu ke zkoumání a rozpoznávání konkrétních komunikačních prostředků jak ve vztahu kritiků a recenzovaných filmů, tak ve vztahu kritiků a jejich diváků či čtenářů. Současně zakotvení afinity v koncepci rétorických ekologií umožňuje vedle lidské komunikace potenciálně zohlednit také přítomnost nelidských aktérů v celém procesu. Představme si tedy ještě nástroje a koncepce rétoriky, jež nám umožní projevy afinity pojmenovat a rozkrýt.

Podobně jako David Bordwell ve své monografii o interpretačních a rétorických strategiích filmových kritiků 70. a 80. let, i tato studie se opírá o tři kánony klasické rétoriky: invenci, dispozici a elokuci.²⁵⁾ Invence postihuje způsoby, jakým řečníci — v našem případě kritici — vytvářejí své argumenty. Dispozice se vztahuje ke strukturování argumentů a rétorických projevů obecně. Elokuce pak označuje rejstřík stylistických prostředků, jimiž kritici posilují pádnost svých verdiktů, ať už v podobě zabarvených výrazů, dvojsmyslů, či metafor.²⁶⁾

Oproti textové kritice jsou videorecenze typem audiovizuální kritiky, což s sebou obnáší i několik modifikací. Součástí kritického projevu jsou nejen slova, ale také často ukázky z filmů a jiné obrazové či zvukové vsuvky, jež vstupují do struktury recenzí a mohou podporovat jednotlivá tvrzení. Součástí stylu (elokuce) je pak například střih nebo další postprodukční úpravy. V případě youtuberů se nadto nabízí oživit také pátý rétorický kánon: proslovení či přednes. Zatímco moderní kritika byla dlouho takřka exkluzivní záležitostí psaného projevu (nebo tak alespoň byla rétorickými teoretiky pojímána), globali-

23) Antoine Hennion, *The Passion for Music: A Sociology of Mediation* (London: Routledge, 2016), 268.

24) Antoine Hennion, „Pragmatics of Taste“, in *The Blackwell Companion to the Sociology of Culture*, eds. Mark D. Jacobs – Nancy Weiss Hanrahan (Oxford: Blackwell, 2005), 134.

25) David Bordwell, *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema* (Cambridge: Harvard University Press, 1989), 205–223.

26) Ke klasickému pojetí rétoriky více viz Aristotelés, *Rétorika* (Praha: Rezek, 2010).

zované rozšíření online videa s sebou přineslo rozměr tělesnosti, gest, hlasových tonalit či změn tempa řeči.

Videorecenze se spoléhají na takzvané toposity (topoi), opakující se rétorické figury či ustálené argumenty. Právě k artikulaci těchto toposů bude směřovat rozbor videorecenzí zejména ve své první části, kde postihne charakteristický způsob hodnocení filmů. Kritici také opodstatňují své verdikty etickými, patetickými nebo logickými apely. To znamená, že se odvolávají na svoji (či jinou relevantní) autoritu, apelují na emoce nebo na rozumové (logické) uvažování. Jak uvidíme, afinitní rétorika zkoumaných videorecenzí je poměrně výrazně patetická. Současně však dokáže často apelovat na racionální hledisko a konstruovat svůj étos na bázi autentizujících prostředků.

Jestliže bychom chtěli výhradně zkoumat rétorické strategie vybraných videorecenzí coby typ audiovizuální komunikace, s dosud představeným, lehce modifikovaným klasickým pojetím rétoriky bychom si zřejmě vystačili. Jenže výše popsané chápání afinity zachází dále než jen k izolovanému vztahu mezi jedincem a uměleckým dílem, potažmo jednostranné komunikaci kritika ke svému publiku. A mobilizuje přitom další aktéry, již nejsou jen kognitivní, emocionální či estetictí, ale také materiální a technologiictí. Navíc, jakožto relační přístup se soustřeďuje na vztahy mezi věcmi. Lze tedy uchopit rétoriku tak, aby nám tyto aktéry a jejich vazby umožnila nahlédnout? A pokud ano, které koncepte rétoriky k tomu budou nejužitečnější?

Jenny Edbauer přichází s konceptem rétorických ekologií, jež líčí jako komplexní propletenost věcí, bytostí a pocitů; hustě provázané dynamické sítě asociací, cirkulujících afektů a myšlenek.²⁷⁾ Označení ekologie zde nahrazuje statictější model rétorické situace a sugeruje živoucí, neustále se proměňující soubor zasítovaných organismů. Ke snazšímu pochopení Edbauer využívá biologickou metaforu rétoriky jako viru. Rétorika je nakažlivá, šíří se z jednoho bodu do druhého a přitom mutuje. Podobně Douglas Eyman vztahuje koncept informačních ekologií k cirkulaci rétoriky v digitálních médiích a uvádí, že „jakákoli metoda pro průzkum a výzkum cirkulace musí vzít v potaz nejen aktéry, sítě a interakce, ale také specifickou artikulaci médií a technologií uvnitř těchto sítí“.²⁸⁾

Důsledky takového modelu pro klasické pojetí rétoriky jsou trojí. Zaprvé není možné rétoriku ohraničit jako izolovanou komunikační promluvu řečníka k publiku, neboť „rétorika se již vynořuje infikovaná virálními intenzitami, jež cirkulují v sociálním poli [...] [a] ta samá rétorika může [následně] infikovat a propojit různé procesy, události a těla“.²⁹⁾ Zadruhé dochází k rozšíření rejstříku rétorických aktérů, tedy souboru entit či jevů, jež mohou rétoricky jednat, a to s ohledem na „vzájemnost materiální praxe, ztělesněné zkušenosti a diskursivní reprezentace, jež každodenně operují ve veřejných prostorech“.³⁰⁾ A zatřetí se posouvá tradiční představa o rétorice od přesvědčovací komunikace směrem k neintencionálnímu působení na svět.³¹⁾

27) Jenny Edbauer, „Unframing models of public distribution: From rhetorical situation to rhetorical ecologies“, *Rhetoric Society Quarterly* 35, č. 4 (2005), 5–24.

28) Douglas Eyman, *Digital Rhetoric: Theory, Method, Practice* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2015), 89.

29) Edbauer, „Unframing models of public distribution“, 14.

30) Tamtéž, 21.

31) Lépe než rétorické ekologie tuto neintencionalitu postihuje koncept ambientní rétoriky Thomase Rickerta. Ten rétoriku chápe jako jednu z modalit naladění (*attunement*) na svět a rovněž do ní vedle lidí zahrnuje

Afinitní rétorika tedy nezačíná u zkoumaných videorecenzí, ale ani u nich nekončí. Nese v sobě stopy existujících rétorických toků a následně se přelévá dále, mezi diváky videí nebo na další mediální kanály. Současně je formována prostředím, z něž vyrůstá a v němž se dále šíří, což v tomto případě zahrnuje uživatelské i tvůrčové rozhraní YouTube (po případě dalších sociálních sítí s přidruženými účty), systém algoritmů, komentářové sekce videí, další nerecenzní videa, předměty v pokojích youtuberů nebo tacitně sdílené rétorické prvky. Přičemž pokud afinitní rétorika nabývá kolektivních rozměrů či vykazuje sdílené rysy, nelze hovořit o přímém vlivu jednoho aktéra (či uskupení aktérů) na druhého, jako spíše o relacích založených na podobnosti a příbuznosti, o rezonancích a ozvucích.

Výzkumný vzorek a jeho vymezení

Následující rétorická analýza se primárně zakládá na rozboru videí trojice YouTube kanálů Medojed, Toren a Hroty Algernona. Ačkoli existují i jiné tuzemské kanály, na nichž bychom s větší či menší četností našli filmové videorecenze, zvolení youtuberů patří v dané kategorii mezi ty vůbec nejpobulárnější.³²⁾ Zároveň jde o tvůrce, kteří zastávají velmi podobný pohled na film či popkulturu a kteří mezi sebou utvářejí další vazby: pořádají společné streamy nebo si vzájemně komentují videa. Takový výběr tedy neobsáhne úplné spektrum filmových videorecenzí na českém YouTube, ale nahlédne jeho divácky nejúspěšnější a vnitřně relativně homogenní projevy.

Jádro výzkumného vzorku se skládá z filmových videorecenzí, jež byly na trojici vybraných kanálů publikovány v průběhu roku 2021.³³⁾ Důvod pro toto časové vymezení spočívá zejména v odlišné délce působení trojice youtuberů. Například Medojed je na YouTube aktivní již od roku 2010, Toren od roku 2013, Hroty Algernona pak od roku 2019. Každý z tvůrců přitom prochází postupným získáváním kompetencí, jež kromě performativních schopností zahrnují také dostupnost technického vybavení potřebného k vytváření videí (kamery, střihačské programy, mikrofony...) a posuny v jejich využívání. Uplynulý rok lze přitom označit za období, v němž se tvorba těchto youtuberů nejvíce blížila srovnatelné úrovni, jakkoli jde o těžko ohraničitelný proces procházející neustálým vývojem. Diachronně orientovaný výzkum reflektující postupnou profesionalizaci, konvencionalizaci a transformaci jednotlivých kanálů by si zasloužil samostatnou pozornost, která však již překračuje limity této studie.

široké spektrum nelidských aktérů. Ambieneci pak ilustruje mj. na procesu kvašení vína, na jehož výsledné chuti se spolupodílí svit slunce, půda, voda, regionální specifika nebo druh hroznů. Rétorika je pro Ricketta „responzivní způsob vyjevování světa pro druhé, který je nastolován afektivními, symbolickými a materiálními prostředky, tak aby (alespoň potenciálně) přeladil či jinak transformoval, jak ostatní obývají svět do takové míry, jež si vynucuje určitou akci (ta může samozřejmě zahrnovat i nezlomnost, odmítnutí, nebo dokonce apatii)“. Thomas Rickert, *Ambient Rhetoric: The Attunements of Rhetorical Being* (Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2013), 162.

32) Medojedův kanál v tuto chvíli sleduje 95,6 tisíc odběratelů, Toren 64,7 tisíc odběratelů a Hroty Algernona 36 tisíc odběratelů. Je zároveň třeba dodat, že tito tvůrčí se nevěnují pouze reflexi filmů. Vedle seriálů se výběrově zabývají i videohrami (a pořádají mj. herní streamy na platformě Twitch), potažmo vším popkulturním, co sami označují za nerdovské či geekovské.

33) Celkem se jedná o 48 videorecenzí ve vyváženém poměru mezi všemi třemi kanály (Medojed 15, Toren 17, Hroty Algernona 16 recenzí).

Videorecenze zde označuje video, v němž jeho autor-recenzent přímo vystupuje (ať už jako na videu viditelný performer, nebo prostřednictvím voiceoveru) a hodnotí vybraný film. Obvykle se jedna videorecenze věnuje jednomu filmu, ve výjimečných případech může obsáhnout dva či více snímků. Recenzované filmy v době zveřejnění videorecenzí aktuálně vstupují (či nedávno vstoupily) do tuzemské kinodistribuce nebo se objevily na v tuzemsku dostupných streamingových platformách (zejména Netflix, HBO). Tímto se liší od dalších videí, v nichž se youtubeři hodnotícím způsobem vyjadřují k filmům staršího data (typicky např. Medojedova satirická série Filmstalker často doplněná o později zveřejněný „skutečný“ názor youtubera).³⁴⁾

Vzhledem k relačnímu zaměření teorie aktérů-sítí a zmíněným koncepcím afinity a rétoriky byla zkoumána také nerecenzní videa trojice kanálů z příslušného období, videa související s recenzovanými filmy (typicky reakční videa na trailery k filmům, viz dále rozbor videí o filmu *Duna*), komentářové sekce videí a instagramové účty trojice youtubeřů.³⁵⁾ Slovní sdělení zkoumaných videorecenzí byla přepsána do textové podoby a spolu s audiovizuálním obsahem videorecenzí následně podrobena rétorickému rozboru dle výše uvedených analytických nástrojů. Charakteristické rysy videorecenzí (opakující se toposy, způsoby oslovování diváků atd.) byly poté vztaženy k širšímu vzorku sledovaných videí a mediálních výstupů. Vazby na videorecenze jiných kanálů, případně jiných typů filmové kritiky, se v následujícím textu opírají o příslušnou odbornou literaturu či jiný existující výzkum.

Videorecenze jsou primárně archivovány ve formě video souborů, alternativně pak ve formě prepisů v textovém souboru. Příspěvky publikované na Instagramu, včetně tzv. Instagram Stories, jsou archivovány ve formě screenshotů.

Polonapojená identifikace

Jak již vyšlo najevo z předešlé diskuze o afinitě, (nejen) kritické napojení na umělecké dílo je vždy polooodpojené či polonapojené; je kombinací rozumové reflexe a emocionálních, osobních či materiálních pout, ať už je souhrnně nazveme naladěním, či identifikací. Podle Rity Felski lze právě toto vnímat jako jistou známku ekvivalence mezi tzv. amatéry, laiky či fanoušky na jedné straně a profesionálními kritiky, akademiky a odbornými experty na straně druhé.³⁶⁾ Různí kritici a milovníci umění se mohou napojovat různým způsobem a různě intenzivně, ale obecnější vrstvy tohoto napojení budou mít společné.

34) Videorecenze se rovněž odlišují od audiovizuálních esejí, přestože stejně jako ony využívají záběry z filmů či jejich upoutávek. S těmi však — alespoň ve sledovaném vzorku — nad rámec stříhového včlenění do videa dále nemanipulují a zařazují je primárně pro ilustraci či vizuální ozvláštnění. S ohledem na práci s filmovým materiálem tak videorecenze mají o něco blíže k filmovým video-přednáškám, jakkoli oproti nim nevyužívají ukázky k podpoře svých argumentů. Srov. Jiří Anger, „Médium, které myslí sebe sama: Audiovizuální esej jako nástroj bádání a vyústění akademických trendů“, *Iluminace* 30, č. 1 (2018), 5–27.

35) Instagram je sítí, na níž jsou všichni tři youtubeři nejvíce aktivní. Mají sice své profily také na Facebooku, kde však pravidelně přispívá pouze Toren, zatímco Medojed a Hroty Algernona ve zkoumaném období jen minimálně nebo vůbec. Toren navíc na Instagramu provozuje dva paralelní účty, jeden tzv. osobní a druhý pojmenovaný NovinkovýMix+, kde uvěřuje filmové aktuality, o nichž na YouTube zároveň natáčí videa.

36) Felski, *Hooked*, 4–5.

Tato kapitola se věnuje způsobům, jakými se polonapojenost odráží v afinitní rétorice, tedy jak je polonapojenost rétoricky vytvářena a performována. Jde přitom o polonapojenost, jež se silně váže k jednomu druhu kinematografie: hollywoodské produkci, která je mnohdy součástí rozsáhlejších fikčních univerz, filmových sérií nebo franšíz.³⁷⁾ V možnostech studie není dotknout se veškerých rovin a prvků této afinity. Postihne nicméně následující důležité roviny: 1) osobní vazby jednotlivých recenzentů (životní zkušenosti, zážitky), 2) sdílené preference souboru estetických norem (klasická hollywoodská nara-ce), 3) reflexivní postoje k filmověprůmyslovým praktikám a 4) materiálně-sémiotické vazby k filmům, franšízám či typům filmové reflexe (předměty figurující ve videorecen-zích).

Obecněji se pak polonapojený rétorický vztah k hollywoodským filmům zakládá na směsi náklonnosti a distance, jež v sobě obsahuje intuitivní naladění i identifikační rozměr. Takto vytyčenou rétorickou afinitu k filmům lze přitom vnímat jako společnou pro zdánlivě opoziční kritické školy, fanouškovskou i sofistikovanou. Než se však k tomuto ná-črtu rozsáhlejší rétorické ekologie dostaneme, nejprve se podívejme, jak se afinitní rétori-ka konkrétněji projevuje v tuzemských videorecenzech.

Všichni zkoumaní youtubeři vykazují menší či větší míru osobní zainvestovanosti do recenzovaných filmů. Filmy v tomto smyslu obvykle recenzenty přenášejí do jejich dětství či raného mládí a evokují vzpomínky spojené jak s diváctvím, tak s rozsáhlejším rezer-voárem osobních prožitků. Toren i Algernon například shodně uvádějí, že z nich marve-lovský film *Shang-Chi a legenda o deseti prstenech* (2021) znovu udělal malé kluky sledují-cí anime nebo hongkongské akční filmy s Jackiem Chanem.³⁸⁾ Rozdílné osobní zkušenosti recenzentů nicméně častěji diferencují jejich hodnocení filmů. Toren například v recenzi pixarovského filmu *Luca* (2021) nostalgicky navazuje děj snímku na svá chlapecká dobro-družství³⁹⁾ a v komentáři pod odměřenou Medojedovou recenzí tento rozměr dále vztahu-je k jejich rozdílnému hodnocení filmu: „Medojed neměl rošťácké dětství! Jinak by tam ty hodnoty viděl! :D“⁴⁰⁾ Takové osobně zabarvené výroky, jež především stvrzují autenticitu recenzentova názoru, se pak mohou rozšiřovat i na větší skupiny obdobně naladěných di-váků a vztahovat se k estetickým či významovým rovinám filmu.⁴¹⁾ Jakkoli tedy životní

37) Nabízí se zároveň ptát se, do jaké míry tuto rétorickou afinitu k hollywoodským (zejména superhrdinským, obecněji franšízovým či animovaným filmům velkých studií) filmům formuje prostředí platformy YouTube, spolu s přidruženými faktory diváckého zacílení a sledovanosti. Ze zkoumaného vzorku videorecenzi vyplý-vá, že youtubeři chápou reflexi nefranšízových hollywoodských filmů (např. *Poslední souboj*, 2021) jako ne-atraktivní pro diváky svých kanálů. Současně z profilů youtubeřů na databázi ČSFD lze vyčíst, že sledují a pozitivně hodnotí i jiné filmy, než o kterých natáčejí videorecenze (např. české filmy). Tento institucionál-ní rozměr afinitní rétoriky není s ohledem na výběr recenzovaných filmů ve studii reflektován, je třeba jej však brát v úvahu jako další klastř potenciálně formativních aktérů.

38) Toren, „Shang-Chi a legenda o deseti prstenech | Recenze | Já už ničemu nevěřím!“, YouTube, 3. 9. 2021, cit. 14. 12. 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=qamFdeyKj0Q&t;HrotyAlgernona,Shang-ChiJeLepšíiHoršíNežJsemČekal!|RecenzeLegendaodesetiPrstenech!>, YouTube, 3. 9. 2021, cit. 14. 12. 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=aolOVADkf0E&t>.

39) Toren, „LUCA | Recenze | Pixar vládne! Ultimátní návrat do dětství“, YouTube, 1. 7. 2021, cit. 14. 12. 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=yiPgvTRv0N8&ab>.

40) Medojed, „Luca Recenze | Disneyfikace Pixaru Započala“, YouTube, 2. 7. 2021, cit. 14. 12. 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=yrot93bqRa8&ab>.

41) Znovu Toren o filmu *Luca*: „Pixar se vám snaží připomenout, kým jste vlastně vy v minulosti byli, kým jste

zkušenosti a zážitky výrazně vstupují do afinitní rétoriky, navazují se rovněž na rysy hodnocených filmů a získávají sdílený charakter.

Právě s ohledem na estetické preference youtuberů je pro afinitní rétoriku příznacný sdílený topos harmonické jednoty. Ten zahrnuje sumář žádoucích charakteristik, jež se vztahují k vyprávění a stylu filmů a jsou komunikovány např. jako „prokreslenost“, „synchronizace“, „opodstatnění“ či „odůvodněnost“, „přehlednost“ či „orientace“, „živoucnost“ či „živelnost“. Hovoříme-li v tomto případě souhrnně o rétoricky konstruované harmonické jednotě recenzovaných filmů, je to především proto, že zmíněné charakteristiky mají v ideálním případě ústít jednak ve vnitřně kompaktní filmový tvar a zároveň umožnit setřít pomyslné hranice mezi filmy a recenzenty-diváky. Ať už skrze identifikační napojení na protagonisty, fikční světy či tvůrce filmů nebo s tím související unikavější naladění na dané filmy, jež dle recenzentů vede k pohlcujícímu (imerzivnímu) diváckému zážitku.

Zásadním identifikačním bodem jsou pro youtubery v hollywoodských filmech postavy. Nejen hrdinové, ale také například jejich antagonisté. Postavy jsou hodnoceny skrze jejich prokreslenost či hloubku, přičemž čím prokreslenější jsou, tím lidštěji působí a tím snáze se na ně lze napojit. Rodinu z filmu *Shang-Chi* líčí Toren jako „živoucí postavy s emocemi a ne nějaký pitomý figurky v umělém příběhu“.⁴²⁾ Spolu s Algernonem si pak pochvalují vykreslení padoušského otce, který „je hlubší a prokreslenější“⁴³⁾ a navíc „sdílí touhy, ambice a všechno, co dělá, je svým způsobem odůvodněno“.⁴⁴⁾ Kromě samotných postav, jejich profilace a vlastností, je tedy důležité i jejich jednání. To by mělo být dostatečně psychologicky motivované a příčinně navázané na další události. Alespoň tak lze chápat navracející se požadavek youtuberů na opodstatněnost či odůvodněnost dějových motivů. Nežádoucím opakem je vedle zjednodušené charakterizace postav i vypravěčská nahodilost, která vytváří pocit neuspořádaného zmatku.⁴⁵⁾

Topos harmonické jednoty se tedy ocitá v protikladu k souběžně využívanému toposu nesořodného chaosu a jakožto dominantní rétorický prvek se promítá také do hodnocení akčních scén. V nich je kromě jejich stylistického ztvárnění opět důležitá provázanost s vyprávěním a osudem protagonistů. Jak vyplývá z Torenovy převážně negativní videorecenze *Rychle a zběsile 9* (2021), závodní akční sekvence zde selhávají, protože „nemají žádný dopad, žádnou důležitost [...], každá je jenom na efekt [...], nestane [se v nich] nic zajímavého, nic, co by to ohrozilo ty hrdiny nebo záporáky“.⁴⁶⁾ Naopak je podle něj dobře, pokud se akční pasáže drží pravidel časoprostorové kontinuity, jsou transparentní a pře-

jako děti byli, případně pokud jste děti, tak kým teď jste. [...] Pro tenhle druh lidí, kterej se nebojí fantazírovat, kterej se nebojí svých dětinských myšlenek, je tenhle film jako stvořený.“ Toren, „LUCA | Recenze | Pixar vládne! Ultimátní návrat do dětství“.

42) Toren, „Shang-Chi a legenda o deseti prstenech | Recenze | Já už ničemu nevěřím!“.

43) Hroty Algernona, „Shang-Chi Je Lepší i Horší Než Jsem Čekal! | Recenze Legenda o deseti prstenech!“.

44) Toren, „Shang-Chi a legenda o deseti prstenech | Recenze | Já už ničemu nevěřím!“.

45) Algernon o filmu *Reminiscence* (2021): „Několik náhodných momentů kazí dojem z celého filmu, protože máte pocit, že ten film postoupil dál jen díky jakési náhodě.“ Hroty Algernona, „Recenze FREE GUY a REMINISCENCE Dvou Nových Originálních [sic!] Filmů!“, YouTube, 20. 8. 2021, cit. 14. 12. 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=6w8pu0pBPIA>.

46) Toren, „Rychle a zběsile 9 | Recenze | Došel sérii dech?“, YouTube, 20. 6. 2021, cit. 14. 12. 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=u-cCW51xmu0>.

hledné. Jako například opět v *Shang-Chi*, kde akce „má kinetiku, skvělý záběrování, nestříhá se tam [a] vy se orientujete v těch scénách“.⁴⁷⁾

Vedle požadavků na soudržnost se stylistická harmonie dotýká také řemeslné poctivosti a virtuozy, jež nevyužívá postprodukce k různým zahlazovacím trikům. Medojed superhrdinskému filmu *Black Widow* (2021) v tomto duchu vyčítá, že v něm schází „dlouhý záběr, kdy člověk vidí, co se děje, a stojí to prostě na kvalitní choreografii. Místo toho tady vidíme zkratkovitý záběr z mnoha úhlů, aby měli herci na to dostatek pokusů tu scénu udělat“.⁴⁸⁾ Takový postoj souzní i se společnou nechutí youtuberů k digitálním efektům, kterým expresivně přezdívali „CGI bordel“. Jejich přemíra či nevhodné využití podle nich přispívá ke sterilní neemotivní akci a současně jde o rušivý prvek, který vytrhává z ponoření do fikce.⁴⁹⁾

Souznění s postavami, filmy a jejich estetickými charakteristikami není jediný způsob, jak videorecenze rétoricky vytvářejí napojení na hollywoodskou kinematografii. Vedle toho youtuberi mobilizují také materiální obsah svých pokojů, v nichž se natáčejí na video při recenzentských výstupech. Obvykle v zadním prostorovém plánu videa vystavují nej-různější předměty, viditelně umístěné na policičkách nebo na zdech místností. Jde přitom zejména o věci navázané na populární filmové franšizy, sběratelské předměty či figurky, kolekce DVD a Blu-rayů, videohry, komiksy nebo knihy. Soubor těchto vystavovaných předmětů zde v nejobecnější rovině slouží jako doklad deklarovaného „nerdství“, jenž stvrzuje afinitu recenzentů k popkulturní produkci nejen na estetické či osobní, ale i na materiální rovině.

V případě videorecenzí Torena, Medojeda a Algernona pak dochází k odlišnostem a dílčím posunům zejména v důrazu na stálost či proměnlivost přítomných věcí.⁵⁰⁾ Medojedovy a Algernonovy videorecenze obsahují více méně stálý soubor předmětů. Masku Iron Mana, figurku a masku Dartha Vadera, další sběratelské figurky, knihy a filmové nosiče (Medojed); nástěnné puzzle či obrázky postav z Hvězdných válek a superhrdinů Marvel, kolekce her na PlayStation a sběratelské figurky včetně jednooké příšery z videoherní série *Doom* (Algernon). Torenova videa pak s předměty v pozadí pracují vůbec nedynamičtěji a často se proměňují s ohledem na recenzovaný film. Zatímco například v recenzi na režisérský sestřih *Ligy spravedlnosti Zacka Snydera* (2021) figuruje stejnojmenný komiks, česká publikace *Encyklopedie komiksového filmu* a další komiksové sešity či hry se superhrdiny z recenzovaného filmu,⁵¹⁾ ve videu o *Rychle a zběsile 9* je to pro změnu kniha

47) Toren, „Shang-Chi a legenda o deseti prstech | Recenze | Já už ničemu nevěřím!“.

48) Medojed, „Black Widow Filmová recenze“, YouTube, 9. 7. 2021, cit. 14. 12. 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=OTNwBJ5hKoI>.

49) Viz např. Torenovu recenzi druhého dílu série *Venom*, kde mj. zaznívá: „Akce sterilní, bojují spolu jedničky a nuly, ale reálně u toho necítíte žádný emoce, žádný strach.“ Toren, „Venom: Carnage přichází | Recenze | Fakt je to tak těžký udělat dobře?“, YouTube, 17. 10. 2021, cit. 24. 2. 2022, <https://www.youtube.com/watch?v=rozNAl7DavU&t=766s>.

50) Obsah pokojů coby pozadí videa přitom není ve zkoumaných videorecenzích přítomen vždy. Zejména Toren a Algernon střídavě využívají také digitálně klíčovaného barevného pozadí (Toren) nebo videorecenze sestřihávají pouze z filmových úryvků a sami v recenzi figurují jen prostřednictvím voiceoveru (Algernon). Medojed pak s pozadím ve formě policiček zaplněných předměty operuje nejčastěji a nejstabilněji, jakkoli i on dříve v recenzích využíval klíčovaného pozadí.

51) Toren, „Liga spravedlnosti Zacka Snydera | Recenze | Vytoužené vykoupení?“, YouTube, 20. 3. 2021, cit. 24. 2. 2022, <https://www.youtube.com/watch?v=ByJ8EOmATcI&ab>.

Encyklopedie akčního filmu nebo nosič se starším hollywoodským filmem *Nebezpečná rychlost* (1994).⁵²⁾

Právě druhé jmenované video přitom dobře ilustruje, jak tyto předměty mohou spolu-vytvářet nejen materiální afinitu youtuberů k popkultuře, ale také rétoricky působit v konkrétních recenzích. Jde přitom o nepřímé působení, jež lze plně aktivovat až diváckou responzí na videorecenzi. Právě to činí uživatel DiPOCZ11 v komentáři pod videem: „Mocením *Nebezpečnou rychlost* v pozadí. Jeden z mých nejoblíbenějších akčňáků!“ Na což Toren reaguje lajkem a stručnou souhlasnou odpovědí.⁵³⁾ Vzhledem k negativnímu hodnocení *Rychle a zběsile 9* tedy nosič se starším hollywoodským snímkem ekvivalentního typu („závodní“ akční film) ve videu účinkuje i jako pozitivní filmová alternativa, již sice recenzent explicitně nezmiňuje, ale k níž se tímto způsobem hlásí. Cílená aranžovanost prostředí je z videí zřejmá a zejména u Torena prozrazuje youtuberovu intenci. Současně ale tyto věci rétoricky spolujednají nezávisle na recenzentském projevu a jsou tak ještě více závislé na aktivitě diváků.

Estetická, osobní a materiální afinita videorecenzí sugeruje silnou náklonnost k hollywoodské produkci. Od ní se odvíjí také druhá rovina jejich rétorické polonapojenosti, která však vůči Hollywoodu zaujímá distancovanější postoj. Vazba k estetickým soudům se trvá i zde, osciluje mezi kladnými a zápornými verdikty a dodává afinitní rétorice další vrstvu. Tento odstup se projevuje především v rozpoznávání konvenčních aspektů hollywoodské tvorby a jejich vazeb na komerční zájmy studiových gigantů. Jestliže v minulých případech afinita převážně vyrůstala z mechanismů identifikace či naladění a metafor diváckého splnutí s filmy, zde častěji reflexivně ohledává hranice možného napojení.

Medojed, jehož nerenzená videa se dotýkají také scenáristické praxe nebo práce s klišé, ve filmech například rozpoznává přítomnost kanonických typů vyprávění. *Shang-Chi* s odkazem na monomýtus Josepha Campbella charakterizuje spojením „tradiční hero's journey“ a popisuje jej jako věčně se navracející, všeobecně populární narativ přesahující kontext tvorby studia Marvel.⁵⁴⁾ Rámec typických studiových tendencí jinak představuje nejčastější motiv průmyslově-estetické reflexe, který využívají všichni zkoumaní youtuberi. Konvencionalizovanou podobu filmů označují různými obměnami výrazu „typická marvelovka/disneyovka/pixarovka“, což v případě každého ze studií může znamenat soubor jiných vlastností.

Videorecenze filmů Marvelu například často komentují způsob, jakým studio dále buduje a větví svoje fikční univerzum. Přičemž pozornost recenzentů tyto strategie obvykle získávají ve chvíli, kdy nepatříčně zastihují vývoj postav a příliš okatě dávají najevo, že jejich účelem je jednotlivé filmy propojit a nalákat fanoušky na další díly.⁵⁵⁾ Youtuberi se zde prezentují jako diváci, kteří mají tvorbu těchto velkých studií rádi, ale zároveň nejsou fanouškovsky zaslepení. Jejich postoje se přitom buď přiklání k více negativnímu kritické-

52) Toren, „Rychle a zběsile 9 | Recenze | Došel sérii dech?“.

53) Tamtéž.

54) Medojed, „Shang-Chi a legenda o deseti prstenech Recenze + Rozdíly Oproti Komiksům“, YouTube, 4. 9. 2021, cit. 14. 12. 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=IHBqTHc4JiY&t=723s>.

55) Jako například v Algernonově recenzi *Shang-Chi*, kde „místo abychom viděli postavy, jak se změnily a jejich rozpoložení, tak je tu komediální scénka lákající na další MCU filmy“. Hroty Algernona, „Shang-Chi Je Lepší i Horší Než Jsem Čekal! | Recenze Legenda o deseti prstenech!“.

mu pohledu na příliš unifikující a tržně orientované praktiky, jaké v novodobé produkci studia Disney pozoruje Medojed.⁵⁶⁾ A nebo jistou repetitivnost, konvenčnost a nenáročnost hollywoodských filmů podávají jako nevyhnutelnou a ve svém důsledku přijatelnou součást plánovaně serializované tvorby, která zdařile naplňuje svůj zábavní rozměr a neusiluje za každou cenu o originalitu či umělecký přínos.⁵⁷⁾ Videorecenze tak rétoricky rozlišují mezi různými typy vazeb. Pokud však vazby filmů k studiovým franšízám či marketingovým potřebám příliš zastíní vazby, jež si lze divácky vytvořit k postavám, příběhům a fikčním světům, vzniká mezi recenzenty a filmy bariéra, kterou nejde překročit.

Předestřenou polonapojenost můžeme vztáhnout k normám takzvané fanouškovské kritiky. Akcent na osobní napojení vůči fikčním dílům, jež události či významy filmů provazuje s životními zkušenostmi a zážitky, se nabízí vysvětlit jako typ emocionálního realismu příznačného pro fanoušky.⁵⁸⁾ Jenkins v tomto smyslu hovoří o fanoušcích televizních seriálů a jejich estetické ideály dále váže právě k epizodickému vývoji seriálové fikce. Ideály koherence a věrohodnosti vztahuje například k dodržování dříve nastolených pravidel fikčního světa seriálu i ke kontinuitě v chování postav, v němž by podle fanoušků nemělo docházet k odchylkám odporujícím vnitřní logice seriálu. Kritérium komplexity pak souvisí především s dalším vývojem postav, o nichž by se fanoušci měli ideálně s postupujícími epizodami dozvídat čím dál více informací (např. o jejich minulosti) a jejichž povahy by se měly čím dál více prohlubovat.⁵⁹⁾

V mnohém jde o ideály velmi podobné toposu harmonické jednoty, jak jsme si jej na videorecenzích představili výše. Současně však youtubeři tento typ napojení uplatňují nejen na filmy, jež podobně jako seriály tvoří řadu provázaných dílů, ale také na snímky, jimž žádné dřívější díly nepředcházejí. Tento posun lze vysvětlit styčnými body s rétorikou zahraničních fanouškovských kritiků působících na YouTube, kteří rovněž vytvářejí afinitu k hollywoodským velkofilmům na základě identifikačního splynutí s hrdiny a celkové koherence filmů. Příkladem může být série kritických videí kanálu Red Letter Media na adresu prequelové trilogie *Hvězdných válek*, jejichž tvůrci filmu s podtitulem *Skrytá hrozba* mimo jiné vytykají nefunkčnost protagonistů, na něž se nelze napojit, orientovat se jejich prostřednictvím v ději a vytvořit si k nim emocionální pouto.⁶⁰⁾ Formálně se tato videa od

56) Např. ve videu k filmu *Cruella* (2021), který je už v názvu videorecenze označen za produkt opatrné neinovativnosti studia. Medojed v recenzi následně dochází k tomu, že podle něj „Disney nedovoluje svému týmu točit filmy, který by se netýkaly Marvelu nebo jejich bejvalech úspěšnejch pohádek nebo Star Wars.“ Medojed, „Cruella Ukazuje Že Disney Se Bojí Být Originální | Recenze“, YouTube, 4. 6. 2021, cit. 14. 12. 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=NzGjBEE3Jjs>.

57) Toren o *Shang-Chi*: „Je mi jasné, že si bude řada lidí fukat na čelo, že jsem nějaký Marvel fanboy [...] ale myslím, že je to naopak, že já jsem naopak schopný vnímat, že tohle je spotřební produkt, tohle je blockbuster, tohle nemá žádný vyšší ambice, má to pouze zabavit.“ Toren, „Shang-Chi a legenda o deseti prstenech | Recenze | Já už ničemu nevěřím!“.

58) Henry Jenkins spojuje emocionální realismus s feminním typem fanouškovského čtení, které si na seriálové fikci všímá především jejího vztahového rozměru, postavy vnímá jako komplexní bytosti, jejichž život jako by pokračoval i mimo obrazovky, a dramatické události vztahuje k vlastní žité zkušenosti. Henry Jenkins, *Textual Poachers: Television Fans and Participation Culture* (New York: Routledge, 1992), 109–121.

59) Tamtéž, 88–121.

60) Petr Veinhauer, „Filmová kritika podle Red Letter Media“ (Seminární práce, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně, 2022).

zkoumaných tuzemských videorecenzí v mnohém liší, rétoriku postavenou na afinitě — včetně odstupu od průmyslových praktik — však sdílejí.

Taková polonapojenost na hollywoodskou kinematografii pak v širším smyslu odpovídá estetickému konzervatismu, který si udržuje afinitu k normám takzvané klasické narace, jak je vymezil teoretik David Bordwell. Klasické normy tvoří estetický standard nejen uvnitř hollywoodské kinematografie, ale představují rovněž jakýsi univerzálně srozumitelný typ filmového vyprávění hojně užívaný i v regionálních či lokálních kinematografiích. Jejich důležitým rysem je důraz na ucelenost a jednotu. Dějové linie jsou uzavírány, události jsou kauzálně propojovány a jednání postav vychází z jejich psychologické profílace. Styl se podřizuje akci, umožňuje snadnou identifikaci s hrdiny, a je proto někdy označován za neviditelný: příliš na sebe neupozorňuje a řídí se pravidly časoprostorové kontinuity.⁶¹⁾ Ústřední vlastnosti klasické narace přitom nelze oddělit od jejich diváckého, a tím pádem i rétorického účinku. Pokud jsou hollywoodské filmy přesvědčivé, tak obvykle proto, že nás úspěšně vtahují do svých fikcí a dávají nám alespoň částečně zapomenout na to, že sledujeme film. Jejich kýženým účinkem je stav pohlčení, v němž se publikum napojí na protagonisty a prožije s nimi napětí i katarzi.

Preference klasických norem přitom odpovídá nejen výše zmíněným fanouškovským recenzentům, ale také rétorice filmových kritiků z prestižních kulturních magazínů typu *The New Yorker*. Ti, jak si všímá Carl Plantinga, již v minulých dekáдах často odsuzovali novodobé blockbustery za jejich orientaci na povrchní spektakl, unikavou vzrušivost a lacinou fascinaci zvláštními efekty. Naopak nostalgicky vzývali filmy klasické éry, jež umožňovaly sympatizující napojení na hrdiny či hrdinky a vyznačovaly se patosem a vrstevnatostí emocionálního prožitku.⁶²⁾ V tomto směru se tedy youtubeři nijak nevzdalují od takzvané profesionálních kritiků, ale naopak s nimi nacházejí společnou řeč. Jak dokládá rozbor videorecenzí, vztah těchto kritiků k filmům zůstává i dnes v mnohém velmi tradiční: upřednostňuje emoce před atrakcemi, klasickou kontinuitu před postklasickým spektaklem a pohlující návštěvu kina před obývací projekcí.

Polonapojenost sdružující intuitivní emocionální náklonnost k postavám, světům a způsobům vyprávění se zdrženlivým odstupem ke konvencionalizovaným a obecněji průmyslovým rovinám hollywoodské produkce tak tvoří sdílený rys rétorické ekologie procházející zdánlivě protikladnými kritickými školami, typy médií i národními hranicemi. Videorecenze přitom ukazují, jak tento typ afinity může oproti textovým recenzím získávat nové rétorické vrstvy a kromě estetických, osobních a jiných identifikačních vazeb zapojovat také vazby materiální, zejména v podobě merchandisingu, fyzických nosičů nebo knih.

61) David Bordwell, *Narration in the Fiction Film* (Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1985), 156–204.

62) Carl Plantinga, *Moving Viewers: American Film and the Spectator's Experience* (Berkeley: University of California Press, 2009), 86.

Horizontální a vertikální afinita

Polonapojenost nám nastínila, jaké vazby lze skrze afinitní rétoriku vysledovat ve vztahu k recenzovaným filmům. Napojení youtuberů na hollywoodskou kinematografii, jež se při zběžném pohledu může jevit jako přímočaře emocionální a osobní, je ve skutečnosti tvořené mnoha vrstvami a současně si od hollywoodského průmyslu vytváří distanci. Jestliže koncept afinitní rétoriky rozšiřuje naše nahlížení na tento typ filmové reflexe, pak zejména v možnosti rozeznávat mezi různými úrovněmi afinity (osobní, estetická, materiální, sdílená napříč kritickými školami).

Jak ale v rámci afinitní rétoriky konceptualizovat způsob, kterým youtubeři oslovují své diváky? Na jaké bázi lze vysledovat vazby, které zde vznikají nejen mezi recenzenty a filmy, ale také mezi filmovou propagací, platformou YouTube a jejími nástroji, diváky youtubových kanálů a dalšími sociálními sítěmi?

Zde se nabízí zohlednit dva rozměry afinitní rétoriky: její horizontalitu a vertikality. Horizontalita odkazuje k temporálnímu charakteru afinitní rétoriky, kdy samotná filmová videorecenze představuje jen jeden z bodů časově rozsáhlejšího rétorického kontinua, jež dále zahrnuje například video reakce na filmové trailery a postupně do afinity k filmům vtahuje i diváky kanálů. Horizontálně plynoucí rétorika může časem nabývat různých afektivních či emocionálních kvalit, od počátečního nadšení přes pochyby a následné překvapení až k rozčarování. Na příkladu reakcí na film *Duna* (2021) a jeho propagace si však ukážeme, jak tato rétorická horizontalita umožňuje zesilovat náklonnostní, jednotící a silně emocionální rys afinity k filmům a přenášet je napříč skupinami aktérů.

Pokud tento příklad rétorické horizontality ukáže, jak vytváření nadšeného napojení na film skrze platformy a sítě stmeluje recenzenta a jeho diváky do souhlasně jednajícího kolektivu, vertikality naopak postihne rozměr rétorické diferenciaci různých názorů, hypotetických i existujících pohledů na filmy. Tento postup si lze představit jako vrstvení možných diváckých responzů, při němž videorecenzenti nahlížejí limity vlastních názorů a reflektují jiné názory a stanoviska. Youtubeři tedy nevytvářejí odstup jen od recenzovaných filmů, ale také od vlastního soudu a svých sledujících, potažmo různých skupin filmových fanoušků. Uplatnění takové rétorické vertikality pak vstupuje například do struktury recenzí, a to i s ohledem na způsob, jakým recenzenti vnímají fungování platformy YouTube.

Ukázkovým případem rétorické horizontality, dosahující výjimečné šíře a intenzity, je fanouškovské nadšení pro film *Duna*. Soustřeďuje se okolo Torena, jeho videí, dalších mediálních výstupů k filmu a komunity jeho diváků. Toto nadšení, popisované Torenem a jeho sledujícími anglickým výrazem „hype“, předchází uvedení *Duny* do kin, kulminuje v čase její premiéry a následně pokračuje v prvních dnech a týdnech kinodistribuce. Videorecenzi filmu sice proto lze považovat za pomyslný střed entuziastického proudu, ovšem v souvislostech celé horizontálně rozvrstvené rétoriky jde pouze o jeden z mnoha po sobě následujících bodů. Dochází tak k významné decentralizaci recenze, která z této perspektivy není samostatnou reflexí filmu, jako spíše katartickým vyústěním a utvrzením dlouho hromaděných emocí. A zároveň odrazovým můstkem k tomu, aby se hype dále přenesl mezi Torenovy diváky, potenciálně je přiměl k návštěvě kina a nakonec vyvrcholil sdílením (nadšených) diváckých dojmů na sítích.

Bezmála nábožné očekávání vytouženého příchodu *Duny* do kin postupně vyvstává ze série Torenových nerecenzních videí a dalšího souvisejícího transmediálního obsahu. Ve dle zpravodajských youtubových videí zahrnujících řadu čerstvých aktualit budují hype také samostatné příspěvky na přidruženém instagramovém profilu Novinkovýmix+⁶³⁾ nebo diskuze o filmu v podcastu Geekec, na němž Toren spolupracuje s dalšími fanoušky či fanouškovskými kritiky a který je živě vysílán na streamovací platformě Twitch.

Co do intenzity zprostředkovaného nadšení pak z tohoto obsahu vyčnívají dvě reakční videa, v nichž Toren sleduje právě zveřejněné upoutávky k filmu a podává k nim svůj komentář. Obě tyto reakce se rétoricky zakládají na silném patosu, jenž je zprostředkováván s důrazem na bezprostřednost, žoviálnost a autenticitu — typické rysy tzv. vlogerů, včetně zahraničních tvůrců videorecenzí.⁶⁴⁾ Toren si ve videích pouští trailery vůbec poprvé a je jimi natolik unesen, že stěží dokáže vyslovit koherentní komentář, a sám na tuto skutečnost upozorňuje. Styl videí je uzpůsoben tomu, aby předával youtuberovy bezprostřední afekty při sledování upoutávky. Video traileru umístěné do pravého či levého dolního rohu zabírá jen o něco více než čtvrtinu obrazu, přičemž zbytku záběru dominují Torenovy tělesné a sporadicky také útržkovité verbální projevy těžko potlačovaného vzrušení: gestikulace rukou, plně soustředěný pohled, užaslé grimasy. Druhé reakční video s podtitulem „Panebože... díky za tohle KOŘENÍ!“ navíc obsahuje zřetelný religiózní podtext evokovaný i náhledovým obrázkem, na němž Toren spíná dlaně k sobě jako při modlitbě.⁶⁵⁾ Což jen podtrhuje výjimečnost *Duny*, s níž se youtuber na více rovinách silně identifikuje: film transcenduje hranice běžných velkofilmů, vychází z jeho oblíbené knihy a je režírován jeho milovaným filmařem.

Pozoruhodné je, že Torenovo slovní hodnocení trailerů se ve vztahu k *Duně* výrazněji neliší od následné videorecenze. Upoutávky zde slouží jako dostatečný doklad výjimečných kvalit filmu, potažmo jako důkaz, že youtuberův předcházející hype byl opodstatněný a v jistém směru prorocký. Výmluvná je zejména tato pasáž:

Všechno z toho, co jsem řekl dřív, že doufám, že uvidím, tak tady vidím. A stejně tak doufám, že to i v tom výsledném filmu bude a já věřím, že to tam bude. Že Denis [Villeneuve] mě nezklame v tomhle.⁶⁶⁾

Toren na základě trailerů rovněž film hodnotí: oceňuje například chemii mezi postavami Paula Atreida a bojovníka Duncana („Skvělej vztah mezi nima, už teď.“)⁶⁷⁾ nebo prá-

63) „NovinkovýMix+“, Instagram, cit. 14. 12. 2021, <https://www.instagram.com/novinkovymixplus/>.

64) Obecněji k autenticitě vlogerů srov. Florencia García-Rapp, „Come join and let's BOND': authenticity and legitimacy building on YouTube's beauty community“, *Journal of Media Practice* 18, č. 2–3 (2017), 120–137. K autenticitě, bezprostřednosti a žoviálnosti populárních anglofonních tvůrců videorecenzí viz David Marshall, „The Dual Strategic Persona: Emotional Connection, Algorithms and the Transformation of Contemporary Online Reviewers“, in *Rethinking Cultural Criticism: New Voices in the Digital Age*, eds. Nete Nørgaard Kristensen – Unni From – Helle Kannik Hastrup (Singapore: Palgrave Macmillan, 2021), 113–135.

65) Toren, „DUNA | Trailer 2 | Reakce | Panebože... díky za tohle KOŘENÍ!“, YouTube, 22. 7. 2021, cit. 14. 12. 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=bfP8HAyqswI>.

66) Toren, „DUNA | Trailer | Reakce | JE TO KONEČNĚ TADY! Nejočekávanější film roku!“, YouTube, 10. 9. 2020, cit. 14. 12. 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=oLUTq6DX9z8&t=2s>.

67) Toren, „DUNA | Trailer 2 | Reakce | Panebože... díky za tohle KOŘENÍ!“.

ci režiséra („Ty krásu, Denis to dokázal, je to skvělý“).⁶⁸⁾ Videorecenze pak tyto prvotní dojmy převážně stvrzuje, nebo ještě překonává. Pro recenzenta, který je po zhlédnutí *Duny* „naplněn láskou, radostí a hajpem“, jde nakonec o nejlepší kinozážitek za poslední roky.⁶⁹⁾

Horizontálně rozvíjená rétorika hypu je s ohledem na kvalitu *Duny* lemována Torenovými sebeutvrzujícími prohlášeními a s příchodem filmu se převážně deterministicky naplňuje. Souběžně je zde ale také setrvalá linie youtuberových pochybností, jež směřuje k otázce ne/úspěchu filmu v kinech. Přičemž Toren opakovaně vyjadřuje obavy z toho, aby *Duna* vydělala dostatek peněz a studio Warner Bros. odsouhlasilo pokračování. Reakční videa tak vedle patetických apelů divákům důkladně předestírají specifika *Duny* oproti běžným studiovým blockbusterům nebo je ponoukají k tomu, aby si přečetli knižní předlohu. V recenzi Toren rovněž zdůrazňuje důležitost výběru kina, doporučuje pokud možno zvolit pražský IMAX a film zhlédnout v původní verzi s titulky. V závěru videa dodává: „Díky moc, pokud *Dunu* navštívíte a podpoříte v kinech, budu to všechno bedlivě sledovat.“⁷⁰⁾

Se vstupem *Duny* do distribuce se tedy role hypu proměňuje: jeho cílem již není jen vytvořit natěšené očekávání a navnadit publikum, ale zároveň diváky přimět k návštěvě kin a dopomoci tak vzniku druhého dílu. Do šíření nadšených afektů napříč rétorickou ekologií přitom znovu vstupuje také Instagram i Torenovi sledující a další fanoušci. Navzdory Torenovým obavám, že publikum film nepřijme, jsou komentářové ohlasy pod jeho videi ve velké míře pozitivní. Některé z nich pak přímo popisují nadšení, jež se na ně skrze sledované video přeneslo.⁷¹⁾ Prostřednictvím Instagram Stories pak Toren na svém osobním instagramovém profilu sdílí pozitivní reakce fanoušků, případně jejich příběhy z návštěvy kina. Když nakonec vychází zpráva o potvrzeném druhém díle *Duny*, na kanále Novinkovýmix+ se objevuje příspěvek s následujícím textem:

Dokázali jsme to. Druhá *Duna* dorazí v říjnu 2023 a já... já jdu slavit. Tohle je naše vítězství! Zásluha všech, kteří chtěli něco jiného. Šíleně všem děkuji. V životě jsem neměl z žádné filmové novinky takovou radost...⁷²⁾

Podobně jako v případě identifikace youtuberů s klasickými narativními normami zde dochází ke sjednocujícímu napojení recenzentů na hollywoodský film, tentokrát však včetně jeho marketingového a obecněji průmyslového rozměru. Jak z výše uvedeného příspěvku vyplývá, vznik druhého dílu *Duny* chápe Toren jako kolektivní výhru, která ale kromě komunity diváků musí nutně zahrnovat rovněž tvůrce filmu, distribuční společnost Vertical Entertainment a studio Warner Bros. Toren přistupuje na rétoriku nadšeného očekávání vzbuzovanou trailery a dalšími informacemi o projektu, vnáší do ní svoji

68) Toren, „DUNA | Trailer | Reakce | JE TO KONEČNĚ TADY! Nejočekávanější film roku!“.

69) Toren, „DUNA | Recenze | Kvůli tomuhle existují KINA! Událost dekády?“, YouTube, 20. 10. 2021, cit. 14. 12. 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=zgxrNHwugx0>.

70) Tamtéž.

71) Jako například uživatelka se jménem Kiki v komentáři pod druhým reakčním videem: „Ty jo, ty dokážeš tak nadchnout! Strašně ráda tě sleduju.“ Toren, „DUNA | Trailer 2 | Reakce | Panebože... díky za tohle KÖŘENÍ!“.

72) „NovinkovýMix+“.

osobní zanícenost a další autentizující komunikační postupy a dále ji přenáší mezi své publikum. Skrze šířící se hype tak dochází k symbiotickému splynutí youtubera, jeho sledujících, filmu a jeho propagace, přičemž tento hype se šíří distribuovaně, napříč jednotlivými aktéry a internetovými platformami. Jak bychom mohli říci s odkazem na pojetí autenticity dle teoretičky Sarah Banet-Weiser, autentické já a komodifikované já (*commodity self*) zde nejsou v rozporu, ale coby integrální součást značkové kultury (zde představované hollywoodskými studii a značkovými franšizami) se vpíjejí do sebe.⁷³⁾

Vertikální rozměr afinitní rétoriky je oproti tomu spjatý s odstupem a rozrůzněností. Recenzenti v takových případech odhlíží od svého vlastního názoru na film a s vědomím odlišných postojů reflektují rozdíly mezi nimi, potažmo konstruuji hypotetické diváky a předestírají jejich možné reakce. Rétorická vertikálnost přitom nemusí být v rozporu s výše popsanou sjednocující horizontalitou, ale tyto dvě roviny se mohou symbioticky doplňovat a prolínat. Zároveň však reflexe názorové mnohosti představuje typický prvek videorecenzí všech tří zkoumaných tvůrců a stává se příznačnou pro komunikaci s jejich publiky na YouTube. Vstupuje přitom výrazně nejen do oblasti vytváření argumentů (invence), ale také do jejich organizace (dispozice) a stává se mnohdy prioritou, již je třeba upřednostit, zejména v případě negativně laděných recenzí. Funkcí této distancované mnohosti je tak rovněž vícero: spoluutváří kritickou legitimitu (étos), pomáhá rozumově obhajovat jeho verdikt (logos) a účinkuje jako divácké doporučení.

Své nadšené hodnocení *Duny* například Toren opakovaně vztahuje k předpokládaným rezervovaným reakcím fanoušků Marvelu, *Star Wars* či jiných franšiz, kteří podle jeho odhadu mají tvořit cca polovinu jeho diváků. Superhrdinské a jim podobné filmy přitom označuje za klasické blockbustery, které jsou primárně zábavné a postrádají přesah. Naopak *Duna* je v jeho očích originálním autorským velkoфильmem s myšlenkovou nadstavbou a pomalejším tempem vyprávění. A zatímco milovníci komiksových blockbusterů jsou podle něj lidmi, kteří se chtějí u filmů jen bavit, *Duna* je „film pro filmový fajnšmekr, pro lidi, co chtějí něco jiného, něco unikátního, kteří hledají minimalismus“.⁷⁴⁾

Toren tak skrze uvedené srovnání demonstrovuje vytříbenost svého vkusu, ilustruje výjimečnost recenzovaného filmu a současně naznačuje, koho by snímek mohl oslovit. Jiný je doporučující rozměr takové distancované reflexe zřetelnější, především v případech, kdy film youtubery příliš nezaujme. Medojed například několikrát zdůrazní, že pixarovský film *Luca* je primárně určený dětským divákům a vzápětí dodá, že „všechny negativní věci, co říkám, si nemusíte brát k srdci“.⁷⁵⁾ Algernon zase v recenzi *Shang-Chi* poznamená, že „hardcore fanoušci [postavy Mandarina] budou zklamaní“.⁷⁶⁾ Zohlednění odlišného pohledu přitom nemusí být demograficky či vkusově jasně vytyčené, ale může nabývat obecnějších obrysů. Jako v případě hodnocení hereckého výkonu Awkwafiny v *Shang-Chi*, v němž Medojed „viděl [...] potenciál pro neuvěřitelné množství naštvaných lidí“.⁷⁷⁾

73) Sarah Banet-Weiser, *Authentic™: The Politics of Ambivalence in a Brand Culture* (New York: NYU Press, 2012).

74) Toren, „DUNA | Recenze | Kvůli tomuhle existují KINA! Událost dekády?“.

75) Medojed, „Luca Recenze | Disneyfikace Pixaru Započala“, YouTube, 2. 7. 2021, cit. 14. 12. 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=yrot93bqRa8>.

76) Hroty Algernona, „Shang-Chi Je Lepší i Horší Než Jsem Čekal! | Recenze Legendy o deseti prstenech!“.

77) Medojed, „Shang-Chi a legenda o deseti prstenech Recenze + Rozdíly Oproti Komikům“.

Zejména v Torenově případě lze tyto distancovaně nahlížené, hypoteticky konstruované názorové plurality vnímat jako projev strategické komunikace se svojí diváckou základnou, jež zároveň poznamenává strukturu recenzí i tvorbu argumentů. Zápornou recenzi filmu *Rychle a zběsile 9* například začíná takto:

Předtím, než se tady začnou objevovat nějaký komentáře nebo než pochopíte situaci jinak než ve skutečnosti, je potřeba rozseknout jednu věc. Já mám *Rychle a zběsile* rád, je to série, která mě bavila dlouhé roky a rozhodně nejsem fanoušek, který by se nedokázal přenést přes fakt, že se *Rychle a zběsile* jako značka a franšíza změnila; nejsem ani ten typ člověka, co by si stěžoval na to, že *Rychle a zběsile* nedodržuje nějaké fyzikální zákony, že je to přestřelená jízda. [...] Každopádně ještě předtím, než se tady sjede ta typická sorta fanoušků *Rychle a zběsile*, než začnou palcovat dolů, protože si myslí, že tím něco ovlivní, případně budou komentovat ve stylu, že tomu nerozumím, tak prosím zkuste nebýt jako Dominik Toretto v devátém dílu *Rychle a zběsile* a zkuste si nejprve vyslechnout ten druhý úhel pohledu, tedy můj názor.⁷⁸⁾

Jde hned o dvojí diferenciaci perspektivy, z níž bude recenze vedena. První je vymezena negativně, skrze příklady toho, čím tato perspektiva není. Druhá se naopak pozitivně hlásí k fanouškovskému pohledu a naznačuje, že ani takové hledisko nemusí být nekriticky shovívavé a může zahrnovat názorovou pluralitu. Účel takového recenzního úvodu je přitom ve vztahu k divákům zjevně diplomatický: apeluje na racionalitu diskuze o filmu a pokouší se předejít impulzivním záporným reakcím na publikované video, potažmo předem diskreditovat ty, kteří by se k takové impulzivní reakci uchýlili. Místo rétorického patosu naopak vystupuje do popředí rozumové hledisko, jež zjevně vyvěrá i z Torenovy představy o jeho divácké základně a o jejím chování na YouTube.

Obecnějších faktorů, které vedou recenzenty k odstupu od svých preferencí a formují tuto rétorickou vertikality, bychom našli vícero. YouTube se coby jedna z platform pro mikrocelebrity a influencery vyznačuje důrazem na intenzivní interakci mezi tvůrci a sledujícími (v komentářových sekcích, samotných videích a dalších sociálních sítích), jež patří mezi jeden z hlavních nositelů autenticity.⁷⁹⁾ Youtubeři navíc o svých divácích a sledujících získávají v rozhraní tvůrčové aplikace YouTube Studio množství dat a statistik o jejich chování i demografickém složení. Právě množství sledujících, počet zhlédnutí a míra interaktivity (např. ve formě lajků nebo komentářů) pak přispívá nejen k větší šířitelnosti obsahu, ale také youtuberům přináší finanční zisky v případě, že vstoupí do partnerského programu platformy. Tyto statistiky, metriky a data přitom pouze neodrážejí divácké jednání či popularitu videí, ale „sehrávají aktivní roli ve formování představy o tom, co je na YouTube oblíbené: metriky jsou nejen deskriptivní nebo reprezentativní, ale také performativní“.⁸⁰⁾ Jinými slovy, informace nabízené aplikací YouTube Studio jsou součástí rétorické ekologie platformy, která má potenciál spoluutvářet podobu následujících videí.

78) Toren, „Rychle a zběsile 9 | Recenze | Došel sérii dech?“.

79) Andrew Tolson, „A new authenticity? Communicative practices on YouTube“, *Critical Discourse Studies* 7, č. 4 (2010), 277–289.

80) Jean Burgess – Joshua Green, *YouTube: Online Video and Participatory Culture* (Cambridge: Polity Press, 2018), 64.

A vedle komentářových sekcí konstituují prostor, v němž jsou si tvůrci vysoce vědomí návyků a preferencí svých publik. Jak demonstrují výše uvedené příklady, jedním z produktů takové rétorické ekologie mohou být videorecenze, jež výrazně kalkuluji s diváckými ohlasy a včleňují je do svého výkladu.

Mezi aktéry, již potenciálně vstupují do rétorické ekologie YouTube, patří také algoritmy.⁸¹⁾ Jejich fungování a orientace se historicky vzato proměňuje a nelze tak hovořit o stabilním souboru priorit. V uplynulých letech se například systém doporučování řídí větším důrazem na personalizaci a jako jeden z hlavních faktorů považuje uživatelskou spokojenost s obsahem.⁸²⁾ Sami youtuberi pak s ohledem na fungování algoritmů navenek akcentují zejména vysokou míru diváckého zapojení, ať už ve formě lajků, dislaiků, nebo komentářů. Takřka každá videorecenze tak končí výzvou k interakci, mimo jiné i k sepsání komentářových názorů na film či video, ať už pozitivních, rozporuplných, či negativních. Jak trochu cynicky v závěru jedné z videorecenzí poznamenává Medojed, „pište, o čem chcete, pomáhá to algoritmu.“⁸³⁾ Taková podpora názorové mnohosti tedy kalkuluje s lepší uplatnitelností videa v doporučovacím systému platformy, ovšem nutně neústí v reálnou konfrontaci odlišných perspektiv. Většina komentářů pod zkoumanými videorecenzemi je souhlasná a vůči tvůrci pozitivně laděná, což ještě posiluje systém upřednostňování komentářů s vysokým počtem lajků.

Ve videu s názvem *Proč Vám Vykám* vysvětluje Medojed, proč ke svým divákům hovoří právě takto. Jeho tvrzení o vykání je třeba brát s rezervou. V úvodu svých videí sice volí oslovení „dámy a pánové“, ovšem jinak užívá často velmi neformální až vulgární jazyk a jak vyplývá z reakcí diváků, jeho takzvané vykání řada z nich chápala jako formu plurálu. Video, v němž youtuber mimo jiné vysvětluje koncept parasociální interakce, nicméně dokládá míru Medojedovy sebereflexivity a alespoň základní povědomí o teorii mediální komunikace. V návaznosti na youtuberské skandály, jež vzešly z nezdravé blízkosti mezi tvůrcem a fanoušky, Medojed uvádí: „Z tohoto důvodu mi připadá lepší, když mezi sebou vy a já máme nějakou menší bariéru.“⁸⁴⁾

Vědomí bariér mezi youtubery a jejich publiky se pak přenáší i do afinitní rétoriky. Videorecenze těchto youtuberů sice nepřetvářejí kritický odstup ve složité interpretace či analýzy filmů, ale svým rétorickým působením se hned několika směry napojují na své diváky. A to jak sjednocujícím stylem, který v případě *Duny* vytváří mezi filmem, youtubem a jeho sledujícími souladně jednající kolektiv, tak distancovanou reflexí vlastní názorové pozice a zohledněním dalších pozic.

Stejně jako v případě polonapojeného vztahu k hollywoodským filmům lze horizontaltu a vertikaltu afinitní rétoriky obecněji navázat na rysy fanouškovské i profesionální kritiky. Dlouhodobě kumulovaný hype, jenž ústí v emotivní apely za dostatečně dobrý di-

81) K rétorickému jednání algoritmů více viz Jessica Reyman, „The Rhetorical Agency of Algorithms“, in *Theorizing Digital Rhetoric*, eds. Aaron Hess – Amber Davisson (New York: Routledge, 2018), 112–125.

82) Paige Cooper, „How Does the YouTube Algorithm Work in 2021? The Complete Guide“, Hootsuite, 21. 6. 2021, cit. 14. 12. 2021, <https://blog.hootsuite.com/how-the-youtube-algorithm-works/>.

83) Medojed, „Tiché Místo: Část 2 — Recenze filmu“, YouTube, 3. 7. 2021, cit. 14. 12. 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=Kwo0SyjlmrI>.

84) Medojed, „Proč Vám Vykám“, YouTube, 10. 8. 2021, cit. 14. 12. 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=38hiAXkKm7s>.

vácký výsledek filmu v kinech, evokuje fanouškovský aktivismus. Ačkoli se dnes pod fanouškovským aktivismem rozumí převážně boj za nejrůznější společenské, politické či obecněji kulturní otázky, jež souvisejí s oblíbenými pořady, filmy či značkami, jeho součástí od začátku byly také kampaně za obnovení rušících se seriálů (např. *Star Treku*).⁸⁵⁾ Rétorice hypu okolo *Duny* sice schází obvyklý opoziční rozměr fanouškovského aktivismu, jenž se staví proti studiovým hegemonům, producentům či televizní stanici. Jednání Torena a jeho sledujících je oproti tomu v souladu se zájmy tvůrců i se zájmy studia — jinak se ale rétorikou boje za pokračování milované produkce aktivismu blíží.

Rysům fanouškovské kritiky odpovídá také styl názorové diferenciacie, kdy ani negativní recenze nevycházejí z předpojatého odporu k filmovým sériím, ale z jejich obliby, a tudíž jsou poháněny touhou, aby se tyto série co nejlépe rozvíjely.⁸⁶⁾ O hojném zpřítomňování subjektu autora a recipienta v textových internetových recenzích (např. na blogu Františka Fuky, jenž se řadí na pomezí fanouškovské a populistické školy) dále ve své studii hovoří Petr Mareš.⁸⁷⁾ Tyto projevy jsou přítomné i v afinitní rétorice videorecenzí, jež jsou — stejně jako blogy s komentářovými sekcemi — rovněž svým formátem a uživatelským rozhraním YouTube uzpůsobené oboustranně probíhající komunikaci recenzenta a jeho diváků.

Současné však tyto projevy nemusíme chápat jen jako pouhé manifestace subjektivit, ale také jako jejich reflexivní ohledávání. Podle Johany Kotišové a Pavla Zahrádky je přitom „[t]ím, co profesionální kritiky odlišuje od fanoušků a amatérů [...] objektivizace těchto subjektivních emocí, politických názorů nebo vzpomínek“⁸⁸⁾ Čím jiným pak jsou zmíněné příklady afinitní rétorické vertikality než právě objektivizací vlastních hledisek a odhlížením od nich ve prospěch názorové plurality? Jistě, na rozdíl od některých sofistikovaných či akademických kritiků videorecenzenti tuto objektivizaci emocí nezužtkovávají v interpretační či analytické rozborů filmů. Oproti nim však věnují více času průzkumu vlastních i cizích afinit, možností napojení a jejich emocionálních i jiných vrstev. Také v tomto směru tvoří afinitní rétorika průnik mezi profesionály a fanoušky a směřuje nás k takto vytyčené, napříč kritickými školami sdílené rétorické ekologii.

Závěr

Předestřené teze bychom mohli dále rozvíjet, například směrem ke stylu videorecenzí a jeho roli v rétorické přesvědčivosti a konstrukci youtuberské autenticity. Kromě zmíněných fanouškovských předmětů (merchanidisingu či geekovské literatury) se nabízí zkoumat proměnlivou funkci střihu. Postprodukční editace videí například skrze dynamické střihy a další efekty může akcentovat emocionální dopad klíčových recenzentských výroků (Toren), posilovat dojem nepřipraveného a tudíž autentického projevu (Medojed) nebo obecněji rytmizovat výklad a vpravovat do něj humorné či sebereflexivní vsuvky.

85) Jennifer Earl – Katrina Kimport, „Movement Societies and Digital Protest: Fan Activism and Other Nonpolitical Protest Online“, *Sociological Theory* 27, č. 3 (2009), 220–243.

86) Jenkins, *Textual Poachers*, 88–121.

87) Petr Mareš, „Propad kvality i prestiže? České filmové recenze v digitální éře“, *Iluminace* 31, č. 4 (2019), 22.

88) Zahrádka – Kotišová, *Když je kritikem každý*, 100.

Také tady bychom našli kombinaci náklonnosti a odstupu, ovšem tentokrát výrazněji diferencovanou podle jednotlivých youtuberů. Zatímco Toren typicky se střihem pracuje dynamicky a s pomocí zvukových přechodů jím podporuje ta nejzásadnější a nejvíce emocionální tvrzení svých recenzí, Medojed či Algernon střihových či postprodukčních úprav častěji využívají více distancujícím stylem a nabourávají skrze ně tok svého výkladu. Tyto stylistické prvky přitom nelze považovat za typické výhradně pro videorecenze, ale je třeba si všimnout jejich vazeb na obecnější vlogerské konvence v rétorické ekologii YouTube. Soubory konvencí jsou otevřeně komunikované například ve videích nabízejících různé tipy a triky, jak s pomocí programů na editaci videa ozvlášťňovat své vlogy.

S ohledem na nastíněné vazby mezi afinitní rétorikou videorecenzí a textovými či jinými formami filmové kritiky různých podob a typů je zde rovněž prostor tyto podobnosti a průniky dále testovat či přezkoumávat a případně je poté zpřesňovat, korigovat či vyvracet. Můžeme si například představit, že zmíněná rétorická horizontalita není jen výlučným rysem filmové reflexe na YouTube, ale že v podobných, byť možná méně zjevných a afektivně intenzivních podobách existovala či existuje i v psané internetové kritice či některých tištěných magazínech. Také zde pravděpodobně najdeme články ohlašující upoutávku na vysoce očekávaný film či jeho pokračující vývoj nebo produkci, po nichž pak s odstupem následuje i recenze samotného snímku. Jenže budou tyto texty na sebe postupně nabalovat stejně naléhavý hype jako ve zmíněném případě *Duny*? V jakých směrech se zde vyskytují podobnosti a naopak rozdíly v užití rétorice a jak do toho potenciálně vstupují specifika odlišných typů médií či platform?

Tato studie se pokusila vykročit za hranice ustavených typologií digitální filmové a obecněji kulturní kritiky, které se napříč akademickým spektrem opakovaně pohybují na ose mezi profesionalitou a amatérismem. Na příkladu videorecenzí a jejich rétoriky pak nastínila způsob, jakým je možné z tohoto typu kategorizace vykročit a filmovou kritiku definovat a ohraničit jinak, podle šířeji sdíleného rétorického stylu. Hledisko profesionality může být nadále užitečné k tomu, abychom měli přehled o různých formách kritické autority. Je však otázkou, nakolik nám je nadále nápomocné ve chvíli, kdy se v tekutých vodách digitální éry chceme lépe vyznat. A pochopit přitom, podle jakých os, stylů a sdílených tendencí je zde čím dál dostupnější filmová kritika organizovaná.

Financování

Studie vznikla v rámci projektu s názvem „Rhetoric and Mediation of Audio/Visual Film Criticism“ podpořeného Interní grantovou agenturou Masarykovy univerzity, registrační číslo CZ.02.2.69/0.0/0.0/19_073/0016943.

Bibliografie

- Anger, Jiří. „Médium, které myslí sebe sama: Audiovizuální esej jako nástroj bádání a vyústění akademických trendů“, *Iluminace* 30, č. 1 (2018), 5–27.
- Aristotelés. *Rétorika* (Praha: Rezek, 2010).
- Banet-Weiser, Sarah. *Authentic™: The Politics of Ambivalence in a Brand Culture* (New York: NYU Press, 2012).
- Bordwell, David. *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema* (Cambridge: Harvard University Press, 1989).
- Bordwell, David. *Narration in the Fiction Film* (Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1985).
- Burgess, Jean – Joshua Green. *YouTube: Online Video and Participatory Culture* (Cambridge: Polity Press, 2018).
- Cooper, Paige. „How Does the YouTube Algorithm Work in 2021? The Complete Guide“, Hootsuite, 21. 6. 2021, cit. 14. 12. 2021, <https://blog.hootsuite.com/how-the-youtube-algorithm-works/>.
- Earl, Jennifer – Katrina Kimport. „Movement Societies and Digital Protest: Fan Activism and Other Nonpolitical Protest Online“, *Sociological Theory* 27, č. 3 (2009), 220–243.
- Edbauer, Jenny. „Unframing models of public distribution: From rhetorical situation to rhetorical ecologies“, *Rhetoric Society Quarterly* 35, č. 4 (2005), 5–24.
- Eyman, Douglas. *Digital Rhetoric: Theory, Method, Practice* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2015).
- Felski, Rita. *Hooked: Art and Attachment* (Chicago: The University of Chicago Press, 2020).
- García-Rapp, Florencia. „Come join and let's BOND': authenticity and legitimacy building on YouTube's beauty community“, *Journal of Media Practice* 18, č. 2–3 (2017), 120–137.
- Hennion, Antoine. *The Passion for Music: A Sociology of Mediation* (London: Routledge, 2016).
- Hennion, Antoine. „Pragmatics of Taste“, in *The Blackwell Companion to the Sociology of Culture*, eds. Mark D. Jacobs – Nancy Weiss Hanrahan (Oxford: Blackwell, 2005), 131–144.
- Jenkins, Henry. *Textual Poachers: Television Fans and Participation Culture* (New York: Routledge, 1992).
- Kristensen, Nete Nørgaard – Unni From. „From Ivory Tower to Cross-Media Personas: The Heterogeneous Cultural Critic in the Media“, *Journalism Practice* 9, č. 6 (2015), 853–871.
- Latour, Bruno. *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network Theory* (New York: Oxford University Press, 2005).
- Manzoli, Giacomo – Paolo Noto. „The Price of Conservation: Online Video Criticism of Film in Italy“, in *Film Criticism in the Digital Age*, eds. Mattias Frey – Cecilia Sayad (New Brunswick: Rutgers University Press, 2015), 99–116.
- Mareš, Petr. „Propad kvality i prestiže? České filmové recenze v digitální éře“, *Iluminace* 31, č. 4 (2019), 5–26.
- Marshall, David. „The Dual Strategic Persona: Emotional Connection, Algorithms and the Transformation of Contemporary Online Reviewers“, in *Rethinking Cultural Criticism: New Voices in the Digital Age*, eds. Nete Nørgaard Kristensen – Unni From – Helle Kannik Haastrup (Singapore: Palgrave Macmillan, 2021), 113–135.
- Mast, Jelle – Roel Coesemans – Martina Temmerman. „Hybridity and the News: Blending Genres and Interaction Patterns in New Forms of Journalism“, *Journalism: Theory, Practice & Criticism* 18, č. 1 (2017), 3–10.

- McWhirter, Andrew. „Film Criticism in the Twenty-First Century: Six Schools“, *Journalism Practice* 9, č. 6 (2015), 890–906.
- Papacharissi, Zizi. „Toward New Journalism(s): Affective News, Hybridity, and Liminal Spaces“, *Journalism Studies* 16, č. 1 (2015), 27–40.
- Plantinga, Carl. *Moving Viewers: American Film and the Spectator's Experience* (Berkeley: University of California Press, 2009).
- Plotz, John. *Semi-Detached: The Aesthetics of Virtual Experience since Dickens* (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 2018).
- Reyman, Jessica. „The Rhetorical Agency of Algorithms“, in *Theorizing Digital Rhetoric*, eds. Aaron Hess – Amber Davison (New York: Routledge, 2018), 112–125.
- Rickert, Thomas. *Ambient Rhetoric: The Attunements of Rhetorical Being* (Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2013).
- Roberge, Jonathan. „The Aesthetic Public Sphere and the Transformation of Criticism“, *Social Semiotics* 21, č. 3 (2011), 435–453.
- Tolson, Andrew. „A new authenticity? Communicative practices on YouTube“, *Critical Discourse Studies* 7, č. 4 (2010), 277–289.
- Veinhauer, Petr. „Filmová kritika podle Red Letter Media“ (Seminární práce, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně, 2022).
- Zahrádka, Pavel – Johana Kotišová. *Když je kritikem každý: Výzkum sémantiky estetického hodnocení* (Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2020).

Filmografie

- Black Widow* (Cate Shortland, 2021)
- Cruella* (Craig Gillespie, 2021)
- Duna* (Dune: Part One; Denis Villeneuve, 2021)
- Free Guy* (Shawn Levy, 2021)
- Liga spravedlnosti Zacka Snydera* (Zack Snyder's Justice League; Zack Snyder, 2021)
- Luca* (Enrico Casarosa, 2021)
- Nebezpečná rychlost* (Speed; Jan de Bont, 1994)
- Pacific Rim — Útok na Zemi* (Pacific Rim; Guillermo del Toro, 2013)
- Poslední souboj* (The Last Duel; Ridley Scott, 2021)
- Reminiscence* (Lisa Joy, 2021)
- Rychle a zběsile 9* (F9; Justin Lin, 2021)
- Shang-Chi a legenda o deseti prstenech* (Shang-Chi and the Legend of the Ten Rings; Destin Daniel Cretton, 2021)
- Star Wars: Epizoda I — Skrytá hrozba* (Star Wars: Episode I — The Phantom Menace; George Lucas, 2001)
- Tiché Místo: Část II* (A Quiet Place Part II; John Krasinski, 2020)
- Venom 2: Carnage přichází* (Venom: Let There Be Carnage; Andy Serkis, 2021)

Biografie

Ondřej Pavlík je doktorandem *Ústavu filmu a audiovizuální kultury* na Masarykově univerzitě, kde dokončuje disertaci o rétorických stylech české filmové kritiky v digitální éře. Dílčí výsledky svého doktorského výzkumu publikoval ve sborníku *Rethinking Cultural Criticism: New Voices in the Digital Age* (2021). Do *Illuminace* přispěl původní studií, recenzí a rozhovory. Působí jako filmový kritik, redaktor časopisu *Cinepur* a přispěvatel do kulturních či filmových periodik *A2* a *Film a doba*.

Perrine Val (Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne / ViCTOR-E)

From Moving Images to Archival Films: Contemporary Uses of Non-fiction Cinema in the Promotion of Rebuilt Cities

Abstract

The article analyzes how some non-fiction films (institutional documentaries, newsreels, and amateur films) produced between 1945 and the late 1950s in France are featured as archive images in contemporary documentaries on the post-WWII era. These post-war non-fiction films depict the challenging reconstruction of cities that had been heavily damaged during the end of the war. Meanwhile, the uniqueness of this architectural heritage seems to have been forgotten despite the inventiveness of the modern architecture of the 1940s and 1950s. The recent decades have even witnessed a net outflow of inhabitants from the rebuilt city centers. By promoting this architectural heritage, cinema plays a key role in reconnecting the inhabitants with the history that shaped the local identity of these rebuilt cities, such as Dunkirk or Lorient. Indeed, documentaries produced on the singular living experiences like the *Unité d'Habitation* designed by Le Corbusier in Marseille or the *Cités Castors* ("Beavers" cities) built by and for their inhabitants allow these small communities to share a sense of belonging and to maintain a collective identity. Besides, the digitization and the re-use of amateur films allow us to rediscover everyday life during the post-war reconstruction.

Keywords

nonfiction cinema, collective identity, modern architecture, France, post-WWII reconstruction

— — —

The increasing accessibility of archival images available online, enhanced by regular collection and digitization campaigns, seems to offer contemporary viewers and producers an ever more extensive and richer catalog of moving images. While the centenary of WWI has recently given rise to numerous film projects drawing on these image reserves (from big-budget television series to medium-length documentaries and virtual exhibitions),

the newsreel images of WWII and the post-war period had already been the subject of a long French-German television series, *Histoire parallèle/Die Woche vor 50 Jahren*, presented by Marc Ferro and produced by La Sept and then Arte from 1989 to 2001. More than twenty years after the end of this series, these newsreel images, as also the amateur films and documentaries produced between 1945 and the end of the 1950s, are regularly used in various contemporary productions. This article will look more specifically at the role of these filmed images in safeguarding the memory of a local or regional history that is sometimes forgotten or under-valued: how do archival images make it possible to revalorize an architectural heritage that has fallen into disuse? How does the use of archive images in contemporary film productions contribute to linking the present to this past marked by the upheavals of the post-war period? How does this new writing of local history take place? This is what the article proposes to study through the exploration of different examples, essentially from the North and West of France. These are regions whose cities were largely shaped by post-war modern architecture.

When the armistice was signed on May 8, 1945, France immediately embarked on a new battle, that of the post-war reconstruction. In addition to insalubrious housing conditions, which had been a serious concern since many decades, the destructions caused by the German offensive in 1940, the sabotage carried out against the occupying forces, and the bombing during the Liberation had left millions of citizens without proper homes. If the stakes of the post-war reconstruction were national¹⁾ and of course European²⁾, some regions like the coastal ones and some cities³⁾ have been particularly devastated: cities like Le Havre, Saint-Lô, Brest, or Royan are still closely associated today with this period of the immediate post-war era, so much the destruction and the impressive construction works of the period have durably shaped them. The buildings marked by the traces of their renovation and especially the modern constructions designed by the architects are now constituting an integral part of the identity of these cities. The town hall designed by Auguste Perret in Le Havre, the France-United States Memorial Hospital in Saint-Lô, the *Place de la Liberté* in Brest and the central market in Royan are public spaces that are inseparable from the identities of the rebuilt cities. Nevertheless, beyond these emblematic public spaces, a large part of the work carried out during the post-war reconstruction concerned the construction of modern housing, both comfortable and accessible to the highest number of inhabitants. The speed with which these new houses were built, the use of new construction materials that were easier to implement on a large scale, and the rapid change of standards of living in the following decades necessarily lead to the increasing degradation of these housings, and to their progressive abandonment. Nowadays, the inhabitants tend to neglect the rebuilt urban centers to rather settle in the outskirts, where it is easier to

-
- 1) W. Brian Newsome, *French urban planning, 1940–1968: the construction and deconstruction of an authoritarian system* (New York, Washington, D. C. and Baltimore: Peter Lang, 2009).
 - 2) Esther Ruth Charlesworth, *Architects without frontiers: War, reconstruction and design responsibility* (Amsterdam and London: Architectural, 2006); Mark Clapson and Peter J. Larkham, eds., *The Blitz and its legacy: Wartime destruction to Post-War Reconstruction* (Farnham, Surrey: Ashgate, 2013); Jeffrey M. Diefendorf, ed., *Rebuilding Europe's bombed cities* (London: Basingstoke, 1990).
 - 3) John R. Yarwood, *Urban planning after war, disaster and disintegration: case studies* (Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publ., 2010).

build more energy-efficient houses that are besides more in line with contemporary design's standards. Given this risk of the city centers' desertification, which could possibly lead to the disappearance of social and economic life, municipalities are faced with a dilemma: how to preserve the heritage of the post-WWII reconstruction, which so profoundly defines their local identity, while confronting the realities of a growing disaffection with postwar housing?

These contemporary issues recall some of the problems of the post-war era: how to preserve the vestiges of the past, sometimes heavily damaged, or even impossible to rebuild, while complying with the standards and requirements of contemporary architecture? After some towns and neighborhoods had completely disappeared under the rubble at the end of the war, how to convince the inhabitants that a better future awaited them? From the beginning of the post-war reconstruction, cinema appeared to be one of the most important media used by the institutions to respond to this ambition, in particular by promoting the work already accomplished. The Ministry of Reconstruction and Urban Planning (*Ministère de la Reconstruction et de l'Urbanisme*, MRU), for example, launched a film library in 1945 to document the ongoing progress.⁴⁾ The aim of the films produced and commissioned by the MRU was first and foremost to restore the confidence of the inhabitants and to affirm the belief in a brighter future. Faced with the enormous extent of destruction throughout France, and while the many roads still not completely re-opened made it difficult to bring food and raw materials to the population, film operators managed to make their way through the rubble to capture moving images of landscapes undergoing a profound metamorphosis. The MRU is not the only institution to surround itself with film professionals. The SNCF (*Société Nationale des Chemins de Fer*, the national railway company) also started a significant cinematographic activity by producing not only short, medium and feature-length films documenting many construction sites (e.g. *La reconstruction définitive du pont tournant de Caronte*, André Périé, 1956, or *Voie libre*, 1947, on the reconstruction of engineering structures in the northern region after WWII) or actions which were undertaken throughout the territory (*La Renaissance du rail*, 1947), but also by launching its own newsreels magazine, entitled *Le Magazine du rail* (Rail magazine) (see Figure 1. *La Reconstruction du viaduc de Caronte*, documentary produced by the SNCF cinematographic department © SNCF Médiathèque SARDO). Created on the eve of the Second World War as a fusion of five regional railway companies, the SNCF embodied the upheavals that were taking place in French society at the time of the post-war reconstruction: the railway infrastructure had been heavily damaged throughout the country during the war, and therefore, work had to be carried out simultaneously throughout France. Thus, professionals were required to travel to all regions to work on the construction sites, and these travels and professional collaborations shaped the SNCF as a national company.⁵⁾ The films directly contributed to this unity by showing both the specificities of a particular site and by detailing the solutions invented by the engineers with the aim of

4) Camille Canteux, "Les grands ensembles en images: Les ministères en charge du logement et leur production audiovisuelle (1944–1966)," *Société française d'histoire urbaine* 3, no. 20 (2007), 55–76.

5) Michel Ionescu, *Cheminots et cinéma : La représentation d'un groupe social dans le cinéma et l'audiovisuel français* (Paris, Budapest, and Torino: l'Harmattan, 2001), 32.



Figure 1. *La Reconstruction du viaduc de Caronte*, documentary produced by the SNCF cinematographic department © SNCF Médiathèque SARDO

training or inspiring other engineers working on similar construction sites. Today, while efforts are made to revive interest in the modernity of the post-war architecture and to make people realize the need to preserve this heritage that is sometimes falling into disuse, cinema once again plays a major role, which this article proposes to explore further.

Moving images telling the story of the post-war reconstruction: from the trauma of destruction to the “rebirth”

The moving images shot after WWII are essential for telling and shaping the history of post-war reconstruction,⁶⁾ alongside other visual sources. The cinematographic traces of the destruction and the immediate post-war period, consisting of newsreels, institutional documentaries, and amateur films, show the extent of the work that had to be carried out in the immediate post-war era and reveal the historical turning point that the vast reconstruction presented. The exploration of this cinematographic corpus allows to cross all the successive stages of the process of reconstructing the cities, from the observation of ‘martyred’ cities — a strong adjective used in the titles of several documentaries (*Rouen, mar-*

6) This contribution is based on French non-fiction films produced between 1944 and 1956 and analyzed within the frame of the ViCTOR-E. “Visual Culture of Trauma, Obliteration, and Reconstruction in Post-WWII Europe”, international research project ViCTOR-E, accessed January 11, 2022, <https://www.victor-e.eu/>.

tyre d'une cité, Louis Cuny, 1945; *Royan cité martyre*, 1945) and newsreels (*Le ministre de la Reconstruction à Nantes et Saint-Nazaire, villes martyres*, 1948) — to that of a possible rebirth, passing through a phase of mourning (for example the report *Ci-gît le Havre/Here lies Le Havre*, 1945). Produced in very precarious conditions and with limited material means⁷⁾, the first post-war French documentaries and newsreels use processes that are repeated from one film to the other. Despite the aerial, panoramic, and general shots, they hardly manage to encompass the entire extent of the ruins. The music and a voice-over detailing the inventory of the losses are also systemically present. The editing sets often a parallel between images from 'before' and images from 'after' the destruction, accentuating the contrast to recall the existence of the disappeared places, which are then similar to phantom limbs. This process especially appears in *Royan cité martyre*, where the montage parallelizes certain buildings or emblematic places of Royan before the war, like the casino or the beach. After the Liberation, the city is reduced to a rubble-strewn landscape with corpses. This shift between 'before' and 'after', the use of still shots, as if they were stunned by the ravages of war, perfectly embody the general trauma that gripped the inhabitants of these cities in 1944/45. These first representations make the energy mobilized to overcome this trauma appear all the more significant. The destroyed cities were quickly transformed into vast construction sites, which would mark out the urban landscape for more than twenty years sometimes. Beyond the rebuilt houses, this geographical and chronological scope of the post-WWII reconstruction profoundly reshaped the cities and pervaded their identity.

From 1945 onwards, the French non-fiction films combine a cinematographic grammar of loss, trauma, and mourning with that of rebirth and renewal. The titles of the newsreels devoted to towns (*La renaissance de Condé-sur-Noireau*, 1948; *La renaissance d'Aulnay-sur-Odon*, 1951) and economic sectors (like the maritime sector, with *Renaissance du port de Marseille*, 1945; oil, with *La renaissance de l'industrie pétrolière*, 1949; or agriculture, with *Renaissance agricole*, 1953) are enough to reveal a peak in the use of the term *renaissance* (rebirth). While the traces of destruction are still very present on the screen, the comments repeat with conviction the imminent arrival of better days. This projection into the future, as the only remedy for the destroyed past, shapes the identities of these cities: the modern architecture completes the shift into a new era, that of the belief in progress.

By describing the audiovisual history of large housing estates, Camille Canteux shows the speed of the changeover.⁸⁾ In fact, at the end of the war, the accelerated construction of large public housings is presented as a miracle solution to remedy the housing shortage and to provide unprecedented modernity and comfort. But from the late 1950s onwards, these same buildings are then represented as dehumanized, and start to be no longer attractive. More globally, this reversal characterizes the perception of the modern architecture of the post-war period. The technical prowess, the construction sites that cover entire

7) Sylvie Lindeperg, *Clio de 5 à 7: Les actualités filmées de la Libération: archives du futur* (Paris: CNRS Éditions, 2000), 69.

8) Camille Canteux, *Filmer les grands ensembles: Villes rêvées, villes introuvables: Une histoire des représentations audiovisuelles des grands ensembles (milieu des années 1930 – début des années 1980)* (Paris: Creaphis Éditions, 2014).

towns, the modern districts that emerge from the ruins initially attract the onlookers (and the cameras), before gradually falling into disuse, once the enthusiasm has subsided. Besides, the modernization did not always keep its promises. Indeed, the scale of the construction work to be carried out makes the post-war reconstruction seem endless, and the speed with which construction is carried out does not always guarantee quality. For example, the *Cité Rotterdam*, the very first large industrialized housing complex built in 1953 in Strasbourg, which was the topic of numerous newsreels produced by *Les Actualités françaises* in 1954, required improvement work as early as 1957, therefore very quickly after the first residents had moved in.⁹⁾ Post-WWII construction works continued into the 1960s and some traces of the last construction sites or inauguration ceremonies can be found almost twenty years after the end of the war.

Reconnecting with the past

This almost uninterrupted succession of construction sites therefore always postpones the end date of the reconstruction of bombed cities. Unlike the D-Day Landings and the Liberation, whose date was easy to identify and commemorate, the long period of the reconstruction also deprived it of its dimension as a potential media event. It is precisely to compensate for this lack of a spectacular dimension and media visibility that several municipalities have launched media campaigns to promote their post-war reconstruction heritage. Beyond the urban and economic aspects, the aim is, through branding certain labels¹⁰⁾ and organizing cultural events, to engage the inhabitants in a re-appropriation of the reconstructed neighborhoods, to make them places that carry a collective identity, spaces that allow the reactivation of a shared community experience. In this respect, the initiatives led by the municipality of Lorient present a case that reveals the central role played by the cinema. Located in Brittany and nearly 85% destroyed at the end of the war, Lorient is often considered as a city that was 'sacrificed' at the end of WWII. The military *Keroman* submarine base became the center of the 'Lorient pocket' occupied by German troops in August 1944. The resistance was fierce and the surrender was only signed on May 10, 1945, two days after the official armistice. Moreover, the city has been heavily bombed and the inhabitants were not allowed to return immediately because Lorient had first to be cleared of mines and rubble. The filmed traces of this long post-war period reveal its particularly militarized dimension. Unlike other destroyed towns, about which the most moving images can generally be found in the collections of newsreels or in documentaries produced by the Ministry of Reconstruction and Urban Planning, there is a large number of films shot in Lorient by the teams of the film department of the French army (*Service Cinématographique des Armées*). In 1945, the latter produced a short documentary film on the Lorient submarine base and the city also appeared in several military

9) Danièle Voldman, *La reconstruction des villes françaises de 1940 à 1954: Histoire d'une politique* (Paris: L'Harmattan, 1997), 390.

10) In 2019, the creation of the regional label *Patrimoine de la Reconstruction en Normandie* (Reconstruction Heritage in Normandy) aims to protect the post-war buildings and to take into account their specificity during renovation projects, while also seeking to seize their tourist potential.

newsreels. These moving images, archived in the French military audiovisual collections,¹¹⁾ were later re-used on several occasions in documentaries produced by the municipality of Lorient. They were first re-used for the short documentary *Lorient 333 ans* (1999), then for *Tous en baraque!* (Christophe Hoyet, 2006) and finally in *Soixante-cinquième anniversaire de la Libération* (Christophe Hoyet, 2010). In these documentaries, the moving images provided by the military audiovisual archives are all the more important as they represent a place (the submarine base) which is both decisive for the history of the cities (as a strategically important place), but about which no inhabitant of Lorient can speak, since the submarine base was then occupied by the Germans. Unlike other archival images of the destroyed town reused in these recent films, which are underlaid with matching eyewitnesses' accounts, these are not used as simple illustrations, but as visual sources for writing the local history.

On the other hand, this collection of documentaries recently produced by the municipality of Lorient was also started during a turning point in the writing of the city's history. Produced during the 2000s, these films punctuate the city's anniversaries (the titles show it: "333 years", "65th anniversary of the Liberation"), and also reveal the passage of time. The witnesses are logically fewer and older as of the documentaries progress, and the entry into the new millennium breathes new energy, with, for example, repeated references to the construction of a new cultural center which is characterized both by its very post-modernist architecture and its regionalist dimension. Like this cultural space which marks the return to a claimed local/regional identity from Brittany, the documentaries also embody Lorient's reappropriation of its history.

A similar phenomenon of reappropriation can be observed in Dunkirk, where in 2020 the filmmaker Frédéric Touchard produced the documentary *Dunkerque, se reconstruire...* The use of the reflexive pronoun (*se reconstruire*, to rebuilt "itself") clearly shows the shift in the issue at stake: it is now a matter of making the post-WWII reconstruction's history the inhabitants' own one. The film concludes with the major facade renovation project recently carried out in the city center of Dunkirk (which was destroyed in 1944 and then rebuilt). The city's consultant architect, Steve Abraham, recalls the previous feeling of embarrassment and even shame of the inhabitants caused by the dirtiness of the facades, while Catherine Hélin, in charge of the Dunkirk's heritage department, speaks of "housings that were unloved for a long time". The restoration of the facades and the cultural activities carried out with the inhabitants (visits to the rebuilt neighborhoods, exhibitions of photographs or archival documents, ephemeral artistic installations, etc.) therefore help to create a new link between the inhabitants and the history of their city. The voice-over uses the term "pride" and even speaks of "loving" the city. These words are accompanied by a carefully aestheticized presentation of Dunkirk, with frames and lights aiming to highlight the architectural beauty of the city: close-ups on certain elements of the facades, tight shots showing the symmetry of a modern building, panoramic movements accompanying the dynamism of a facade, the low-angled light of a late-day accentuating the angles and curves of a street... This is in sharp contrast to the way the participants are filmed

11) Établissement de communication et de production audiovisuelle de la Défense, accessed January 11, 2022, <http://archives.ecpad.fr/#>.



Figure 2. *Dunkerque, se reconstruire...* © Frédéric Touchard/Production Le Grain de Sable

(with camera frames that sometimes tend to cut off their bodies), which further accentuates this special search for aestheticism regarding the architecture (see Figure 2. *Dunkerque, se reconstruire...* © Frédéric Touchard/Production Le Grain de Sable).

Contemporary documentaries on the *Cités Castors* and *Unités d'Habitation*

In the case of cities such as Lorient and Dunkirk, which were razed to the ground and then almost entirely rebuilt after 1944, moving images make it possible to connect this sometimes-forgotten history with the issues of the present time. In the case of neighborhoods built not on ruins, but from green fields, to respond to the shortage of decent housing after WWII, cinema also plays an important role, but with slightly different implications. In the case of the *Cités Castors* (“Beavers” cities), houses built by inhabitants’ cooperatives after the war, as in the case of the *Unités d'Habitation* erected by Le Corbusier from the late 1940s onwards, these modern housings do not follow the trauma of destruction, they do not replace old housing and they are not built in the middle of the rubble, but in previously empty spaces. From the outset, the *Cités Castors*, like the *Unités d'Habitation*, were not anchored in the ruins of the past, but the future. The films produced during their construction show them in a very different way than the previously destroyed and then reconstructed cities. The short documentaries and newsreels highlight their originality, creativity, and liveliness. For instance, in September 1956, a report with a hand-held camera follows the presenter Micheline Sandrel on a *Castors* construction site in Montreuil, where she interviews the workers in the manner of street interviews.¹²⁾ Given the shortage of

12) “Les chantiers des ‘Castors’ de Montreuil,” accessed January 11, 2022, <https://www.ina.fr/video/CAF89022889/les-chantiers-des-castors-de-montreuil-video.html>.

housing and the slow pace of reconstruction, individuals looking for new housing were allowed to join together in the form of cooperatives to collectively build their own houses. On the other side of the spectrum, Le Corbusier was the most filmed architect of the period.¹³⁾ His appearances always present him as a visionary, ahead of his time.

The singularity of these *Cités*, which, at the time of their construction, were considered as certainly inventive, but also somehow unconventional initiatives, is now sometimes threatened to be erased. This is particularly the case for the *Cité Castors* in Pessac-Alouette, built between 1948 and 1951 near Bordeaux and made of 150 self-built houses. Initially located away from the city center, on uncultivated land, and without any water supply, the *Cité Castors* in Pessac today offers an enviable living environment, each pavilion of at least 80 m² being surrounded by a private garden of 500 m². Besides, Pessac is close to Bordeaux, a city that has become increasingly attractive in recent years. The proximity of Bordeaux, the university, and the cultural dynamism make Pessac particularly attractive and have put pressure on the real estate market during the last decades. The children of the builders now live together with residents who are not connected to this *Castors'* past and who are primarily interested in the life's quality in the neighborhood. This change of inhabitants also weakens the link with the collective origin of this project and even leads to forgetting its unique history. In an attempt to remedy this, the *Cités Castors* built in several French towns have come together to organize meetings and events to share this common history, to maintain a connection with the past, and to enhance this heritage. In 2016, the *Cité Castors* from Pessac obtained the 20th Century Heritage's label created by the French Ministry of Culture to promote remarkable architectural and urbanistic achievements.

Among the actions carried out to keep this heritage alive, it must be emphasized that there is a fairly large number of films made on this subject, since four documentaries have been produced in less than ten years: *La Cité des Castors* (Fabrice Marache, 2007), *La cité des abeilles* (Marion Boé, 2008), *L'utopie de Pessac* (Jean-Marie Bertineau, 2011) and *Pays Castor* (Samantha Yépez, 2015). Despite the diversity of their perspectives and the portrayed cities, these filmmakers all share the same experience of having grown up near or in a *Cité Castors*. A similar approach has been chosen by Gilles Coudert in his recent documentary on Le Corbusier (*L'Esprit Le Corbusier*, 2018). The film director looks at how the famous architect inspired artists from a wide range of disciplines and countries, but above all, he draws on his personal background, since he grew up in the *Unité d'Habitation* in Firminy. Therefore, it does not seem to matter whether the building filmed was designed by an internationally renowned architect or by a cooperative of anonymous builders: in all these cases, it is above all a matter of personal memory, often a childhood spent in a special urban complex. In all these cases, the filmmakers share the same feeling of having lived in a unique place.

It is worth remembering that, although Le Corbusier's architectural work has been listed as a UNESCO World Heritage Site since 2016, the first *Unité d'Habitation* he built in Marseille did not only raise enthusiastic reactions, but also controversy. The short docu-

13) Perrine Val, "Filmer les architectes de la Reconstruction : rendre présent un 'futur passé'?", *transversale. histoire: architecture, paysage, urbain*, no. 5 (2020), 48–56.

mentary film *Le Corbusier travaille* (1951), whose production Le Corbusier entrusted to his friend and lawyer Gabriel Chéreau, served as a “defense tool in the trial of the Société de l’Esthétique Générale de la France (SEGF) concerning the visual nuisance of the housing unit in the Marseille landscape”, as Véronique Boone explains.¹⁴⁾ One of the first inhabitants and an active member of the association of inhabitants of the *Unité d’habitation Le Corbusier Marseille* describes the very contrasting reactions to the building: either the people of Marseille completely rejected this architecture, or they subscribed to it with great enthusiasm and even passion, which is still the case today.¹⁵⁾ The observation is much the same among the inhabitants of the *Cités Castors*. Among eyewitnesses interviewed in February 2020, two sisters, the daughters of a couple who took part in the *Castors’* adventure, shared the same curiosity and interest for the history of the *Cité*, but are heirs to it in two very different ways: while one of them has settled in one of the houses of the city to keep the “*Castor’s* spirit” alive by participating in the local association and maintaining the close link with the other inhabitants, the second one explained that she was looking forward to moving out, in order to escape this quasi-collective life that she considered being too restrictive.¹⁶⁾

The recent documentaries on the *Cités Castors* and *Unités d’Habitation* are therefore part of this contrasting perception. It is interesting to note that these films were almost exclusively screened within the communities they depict, thus in a very local framework, and did not find national distribution. This is particularly surprising in the case of Gilles Coudert’s film, given Le Corbusier’s international reputation, the recent inscription of his architecture on the UNESCO World Heritage List, and the participation of the famous French actor Charles Berling (who provides the voice-over commentary) in the film. Nevertheless, *L’Esprit Le Corbusier* has been screened only by one independent cinema in Paris. Regarding the documentaries produced on the *Cités Castors*, they are mainly screened during meetings and events organized by the cultural associations for residents or former residents of the *Cités Castors* and are rarely seen outside this framework. This very limited circulation has still not discouraged the filmmakers, especially those who made several films on the same topic. A possible explanation for this motivation is that these documentaries, conversely to the films on the reconstructed cities, do not aim to work towards a general recognition of these *Cités*. Unlike the documentary film on Dunkirk, the issue is not to encourage the inhabitants to rediscover their *Cité*, nor to renew a link of esteem or attachment. It is rather a matter of preserving a way of life that is ‘apart’ by recording stories of increasingly small communities. By enhancing the stories collected and by highlighting the architectural beauty of these complexes, these documentaries help to strengthen the feeling of belonging to a community that has been narrowed down to the scale of a neighborhood, rather than a city or a region.

14) Véronique Boone, “La médiatisation cinématographique de l’unité d’habitation de Marseille : de la promotion à la fiction,” *Massilia : Annuaire d’études corbuséennes*, no. 1 (2004), 192–199.

15) Interview with Gisèle Moreau, conducted in Marseille (February 22, 2020).

16) Interview with Martine Bourgelas and Sylvie Despujols, conducted in Pessac (February 21, 2020).

The heritage's rediscovery through the length of amateur cinema

The emergence of these individual and personal perspectives is also part of the (re)discovery of a hitherto private corpus, that of home movies. The dynamism of recent research on this topic¹⁷⁾ goes hand in hand with campaigns to collect and promote these films. For nearly two decades, archives or associations with regional roots have been collecting 'un-official' images, shot for family or friends, and not intended for wide circulation. Carrying the promise of even greater authenticity than documentary images or newsreels that have become archival images, amateur films find a growing interest among researchers as well as archivists and the public audience. The publications that have multiplied on this subject in recent years offer fruitful analyses, notably by crossing disciplines to better understand the role these films played in the local or family life. The organizations involved in collecting and preserving these films are also often actively promoting them. In France, the *Cinémathèque de Bretagne*¹⁸⁾ or the *Cinémoire* association (dedicated to audiovisual archives from the Provence-Alpes-Côte d'Azur region and the former French colonies),¹⁹⁾ for example, regularly organize film screenings, aiming as much to highlight their collections as to collect new films or new personal stories that would shed light on these home movies. It is important to mention that these activities have sometimes even continued during the successive lockdowns in 2020–21, which demonstrates not only how well these institutions master digital tools, but also how important it is for them to maintain the link with their audiences and depositors. These already abundant collections are still developing: the *Cinémathèque de Bretagne* has a total of 7.200 films, *Cinémoire* collected 5.800 films, and other regional structures such as *Ciclic* (regional film archives in *Centre-Val de Loire*),²⁰⁾ *Mémoire Normande*²¹⁾ or *Mémoire des Images réanimées d'Alsace*²²⁾ are continually enriching their regional holdings through permanent collecting activities. The exploration and development of these vast collections, holding films of varying quality and characteristics, is facilitated by their digitalization and by putting them online. The local structures also encourage the creation of artistic projects based on their collections, for example, film concerts, montages, or screenings during shows, to contribute to the circulation of these amateur films.

These home movies' collections are also used in recent documentaries devoted to the post-WWII reconstruction. In *Dunkerque, se reconstruire...*, reports produced by the

17) Roger Odin, *Le film de famille, usage privé, usage public* (Paris: Méridiens-Klincksieck, 1995); Laura Rascaroli, Gwenda Young, and Barry Monahan, eds., *Amateur Filmmaking: The home movie, the archive, the web* (New York: Bloomsbury Academic, 2014); Paolo Simoni, "The Amateur City: Digital Platforms and Tools for Research and Dissemination of Films Representing the Italian Urban Landscape," *The Moving Image* 11, (2017), 111–118; Susan Aasman, Andreas Fickers, and Joseph Wachelder, eds., *Materializing Memories: Dispositifs, generations, amateurs* (New York: Bloomsbury Academic, 2018); Annamaria Motrescu-Mayes and Susan Aasman, *Amateur media and participatory cultures: film, video, and digital media* (London: Routledge, Taylor & Francis Group, 2019).

18) Cinémathèque de Bretagne, accessed January 11, 2022, <https://www.cinematheque-bretagne.bzh/>.

19) Cinémoire, accessed January 11, 2022, <https://cinememoire.net/>.

20) Ciclic, accessed January 11, 2022, <https://ciclic.fr/patrimoine/les-actualites-du-pole-patrimoine>.

21) Mémoire normande, accessed January 11, 2022, <https://www.memoirenormande.fr/>

22) MIRA, accessed January 11, 2022, <https://www.miralsace.eu/>.



Figure 3. *Dunkerque, se reconstruire...* © Frédéric Touchard/Production Le Grain de Sable

Actualités françaises, photographs from the post-war period, and filmed interviews with eyewitnesses or historians are shown alongside images from amateur films. In Frédéric Touchard's documentary, several brief sequences also show a young boy walking through the destroyed city or walking on the dike (see Figure 3. *Dunkerque, se reconstruire...* © Frédéric Touchard/Production Le Grain de Sable). These amateur images have a poetic rather than a documentary function, since the viewer does not know who the boy is or what year the images were shot, and even the city only appears briefly in the background. The mystery surrounding this young boy highlights the new dimension that amateur films bring corpus of non-fictional archival images today: These amateur images show everyday life and are, *a priori*, free of any spectacular dimension. Through their digitalization and their online availability, the less 'extra-ordinary' aspects of the post-war reconstruction are rediscovered. The prism of everyday life reveals elements that seemed more 'ordinary', more commonplace than the launch of a new construction site or an inauguration ceremony but today receive the full attention of archivists and historians.

A particularly interesting example to illustrate this shift is the new attention that is brought to barracks. Omnipresent in the documentaries produced during the post-war reconstruction, barracks are never the main subject of the non-fiction films. They always appear as a provisional element, embodying the transitional stage between the ruins and the rebuilt housing, the first step in the reconstruction that is beginning. The voice-over often does not even mention them, as their presence seems to be only temporary. Yet, in retrospect, the barracks have become a symbol for the long duration of the post-war reconstruction, as a temporary solution that finally lasts. Initially aimed to be destroyed, some of these barracks still exist today. They are sometimes still inhabited and some people even undertake to restore them.²³⁾ In Lorient, the longevity of barrack housing is such

23) That is one of the projects led by a local association in Normandy (Vire).

important that it has given rise to book,²⁴⁾ conference, exhibition, and film projects (*Tous en baraque!*, Christophe Hoyet, 2006). Initially relegated to temporary settings destined to disappear, the barracks constitute the heart of these projects and this film in particular.

How did this shift take place? One of the answers can be found in amateur films. Within the collection of the *Cinémathèque de Bretagne*, from the early 1960s, an amateur filmmaker chose barracks as his main cinematographic subject. Jean Lazennec, in *Baraques au Bouguen* (1961),²⁵⁾ uses all the amateur means at his disposal to underline the multiplicity of the ‘faces’ of the barracks and no longer confines them to a simple background. His film (shot in Brest) opens with an ambitious traveling shot in a street of barracks, filmed from a car, followed by a wide panoramic movement overlooking the neighborhood and revealing its extent. By using codes directly inspired by ‘professional’ cinema, the amateur filmmaker places the barracks on the same aesthetic level as the reconstructed cities. They appear as a subject equally worthy of being filmed, explored, and appreciated by the film viewers. In the same way that this amateur film shows an often marginalized and depreciated reality, the platforms that make these films freely accessible allow this amateur cinema to reach a wide audience, and even to resonate with other films and find its place in the cinema. This interest in amateur filmmakers and the campaigns to collect their films conducted by various organizations encourage individuals to collaborate more actively in writing local history.

Online audiovisual platforms and web documentaries: an ‘active’ viewing?

This incentive to actively (re)discover the history is also present in many audiovisual formats that have emerged over the last decade, with the appearance in particular of web documentaries and online audiovisual platforms. These ones encourage their users to be active viewers, by letting them navigate independently through the resources made available online. They are free to select the films they want to watch, to scroll through the texts they want to read and to click on the objects they want to explore. These new online platforms are certainly characterized by their protean dimension because they combine very different objects (texts, sound documents, films, photographs, etc.) and are sometimes interactive (with quizzes or with the possibility of writing comments), but films are almost always part of these presentations. The web documentary *Une balade au Merlan* (A stroll in the Merlan) provides one first example. Located in Noisy-le-Sec, on the outskirts of Paris, the Merlan neighborhood was destroyed at the end of the war and then selected to become an “experiment city”, exhibiting all types of modern housing designed by architects from all over the world to cover the need for new housing. In 2015, as a continuation of her doctoral research, Caroline Bougourd co-created this web documentary, *Une balade au Merlan*, which explores the neighborhood by using archival images (photographs, advertising

24) Elizabeth Blanchet and Sonia Zhuravlyova, *Prefabs: a social and architectural history* (Swindon: Historic England, 2018).

25) “Baraques au Bouguen,” accessed January 11, 2022, <https://www.cinematheque-bretagne.bzh/Base-documentaire-Baraques-au-Bouguen-426-13089-0-5.html?ref=f57aff6bdd88f069bc18db9b5d103c45>.



Figure 4. *Noisy-le-Sec, le laboratoire de la Reconstruction* © Fonds ministère de la Transition écologique, ministère de la Cohésion des territoires et des Relations avec les collectivités territoriales

brochures) and filmed interviews with residents or local stakeholders (from the municipality, the general council or the archival department).²⁶⁾ The only film shot during the post-war era included in the web documentary is the one produced by the Ministry of Reconstruction and Urban Planning in 1948, *Noisy-le-Sec, laboratoire de la Reconstruction*²⁷⁾ (see Figure 4. *Noisy-le-Sec, le laboratoire de la Reconstruction* © Fonds ministère de la Transition écologique, ministère de la Cohésion des territoires et des Relations avec les collectivités territoriales). In the example of *Une balade au Merlan*, the film is used within a set of visual sources and is thus an extension of a multitude of photographic images documenting the reconstruction of the neighborhood. In other examples, films are the starting point for online platforms dedicated to a specific subject. This is particularly the case when the archives holding the rights are themselves hosting these online platforms. In this respect, the INA (*Institut National de l'Audiovisuel*) stands out for the multiplicity of its audiovisual platforms accessible online. A policy of partnerships has been established with a wide range of partners (with other organizations such as the SNCF, with cities or regions such as Nantes, Normandy, and Alsace) to create websites that present the history of these partners while enhancing the value of the collections held by the INA. Initiatives such as *Normandy for Peace*,²⁸⁾ the websites *Nantes, the metamorphosis of a city*²⁹⁾ and *SNCF, two*

26) "Une balade au Merlan," accessed January 11, 2022, <http://unebaladeaumerlan.fr>. See also: Caroline Bougourd, "Une cité d'expérience entre patrimoine et récits: étude critique de la patrimonialisation, le cas des maisons préfabriquées de Noisy-le-Sec" (Unpublished PhD dissertation, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2015), 420.

27) "Noisy-le-Sec, laboratoire de la Reconstruction," accessed January 11, 2022, <https://www.dailymotion.com/video/xwytkc>.

28) "Normandie pour la paix," accessed January 11, 2022, <https://sites.ina.fr/normandie-pour-la-paix/>.

29) "Nantes, la métamorphose d'une ville," accessed January 11, 2022, <https://fresques.ina.fr/auran/accueil>.

*centuries of history*³⁰⁾ offer their visitors the opportunity to (re)discover these stories through newsreels, documentaries and archive photographs selected by the documentalists. The aim is both to offer visitors content that is sometimes new and easy to explore, and to enhance the value of audiovisual collections in an original format. But despite the creativity displayed, these various initiatives (web documentaries and online audiovisual platforms) sometimes struggle to find their audience. For example, the producers of *Une balade au Merlan* regretted that no municipal or departmental stakeholder had agreed to take over the web documentary (which has now been somewhat neglected), while the SNCF media library notes that the audiovisual platform co-created with the INA is only very rarely visited.

Audiovisual otherness and identity

“One is not born an archival image, one becomes one” are writing Julie Maeck and Matthias Steinle.³¹⁾ By recalling the vagueness that surrounds the notion of archival images, they show that it is above all the use that is made of these images, their reuse in later film production, and therefore their destiny that is of primary importance. Maeck and Steinle also write that “the archival image, as we perceive it, exists because it claims, within heterogeneous montages or not, its otherness.”³²⁾ In contemporary documentaries about the post-war reconstruction, the use of archive images from documentaries, newsreels, and amateur films confronts the viewer and inhabitant of these reconstructed cities like Dunkirk and Lorient or of modern *Cités* designed by Le Corbusier in the post-war period with this part of otherness that is also part of his identity. To paraphrase the philosopher Roger Pol-Droit, there are always others in one’s identity, and one’s identity in the others.³³⁾ These contemporary films, by incorporating these images of otherness, allow then people to accept this otherness and to re-associate it with their identity.

Funding

This paper is part of the project ViCTOR-E which is financially supported by the HERA Joint Research Programme (www.heranet.info), co-funded by AHRC, ANR, AKA, BMBF/ PT-DLR, CAS, DASTI, ETAG, FCT, FNR, F.R.S.-FNRS, FWF, FWO, HAZU, IRC, LMT, MIZS, MINECO, MUIR, NCN, NWO, RANNÍs, RCN, SNF, VIAA, VR and The European Community, H2020 Understanding Europe — Promoting the European Public And Cultural Space — under grant agreement no. 769478.

30) “Deux siècles d’histoire,” accessed January 11, 2022, <https://sites.ina.fr/sncf/>.

31) Julie Maeck and Matthias Steinle, eds., *L’image d’archives: Une image en devenir* (Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2016), 11.

32) Ibid., 14.

33) Roger Pol-Droit, ed., *Figures de l’altérité* (Paris: Presses universitaires de France, 2014), 169.

Bibliography

- Aasman, Susan, Andreas Fickers, and Joseph Wachelder, eds. *Materializing Memories: Dispositifs, generations, amateurs* (New York: Bloomsbury Academic, 2018).
- Blanchet, Elizabeth and Sonia Zhuravlyova. *Prefabs: a social and architectural history* (Swindon: Historic England, 2018).
- Boone, Véronique. "La médiatisation cinématographique de l'unité d'habitation de Marseille : de la promotion à la fiction," *Massilia: Annuaire d'études corbuséennes*, no. 1 (2004), 192–199.
- Bougourd, Caroline. "Une cité d'expérience entre patrimoine et récits : étude critique de la patrimonialisation, le cas des maisons préfabriquées de Noisy-le-Sec" (Unpublished PhD dissertation, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2015).
- Canteux, Camille. "Les grands ensembles en images: Les ministères en charge du logement et leur production audiovisuelle (1944–1966)," *Société française d'histoire urbaine* 3, no. 20 (2007), 55–76.
- Canteux, Camille. *Filmer les grands ensembles: Villes rêvées, villes introuvables: Une histoire des représentations audiovisuelles des grands ensembles (milieu des années 1930 – début des années 1980)* (Paris: Creaphis Éditions, 2014).
- Charlesworth, Esther Ruth. *Architects without frontiers: War, reconstruction and design responsibility* (Amsterdam and London: Architectural, 2006).
- Clapson, Mark and Peter J. Larkham, eds. *The Blitz and its legacy: Wartime destruction to Post-War Reconstruction* (Farnham, Surrey: Ashgate, 2013).
- Diefendorf, Jeffry M., ed. *Rebuilding Europe's bombed cities* (London: Basingstoke, 1990).
- Ionescu, Michel. *Cheminots et cinéma: La représentation d'un groupe social dans le cinéma et l'audio-visuel français* (Paris, Budapest, and Torino: l'Harmattan, 2001).
- Lindeperg, Sylvie. *Clio de 5 à 7: Les actualités filmées de la Libération : archives du futur* (Paris: CNRS Éditions, 2000).
- Maeck, Julie and Matthias Steinle, eds. *L'image d'archives: Une image en devenir* (Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2016).
- Motrescu-Mayes, Annamaria, and Susan Aasman. *Amateur media and participatory cultures: film, video, and digital media* (London: Routledge, Taylor & Francis Group, 2019).
- Newsome, W. Brian. *French urban planning, 1940–1968: the construction and deconstruction of an authoritarian system* (New York, Washington, D.C., and Baltimore: Peter Lang, 2009).
- Odin, Roger. *Le film de famille, usage privé, usage public* (Paris: Méridiens-Klincksieck, 1995).
- Pol-Droit, Roger, ed. *Figures de l'altérité* (Paris: Presses universitaires de France, 2014).
- Rascaroli, Laura, Gwenda Young, and Barry Monahan, eds. *Amateur Filmmaking: The home movie, the archive, the web* (New York: Bloomsbury Academic, 2014).
- Simoni, Paolo. "The Amateur City: Digital Platforms and Tools for Research and Dissemination of Films Representing the Italian Urban Landscape," *The Moving Image* 11, (2017), 111–118.
- Val, Perrine. "Filmer les architectes de la Reconstruction : rendre présent un 'futur passé?'" *transversale. histoire : architecture, paysage, urbain*, no. 5 (2020), 48–56.
- Voldman, Danièle. *La reconstruction des villes françaises de 1940 à 1954: Histoire d'une politique* (Paris: l'Harmattan, 1997).
- Yarwood, John R. *Urban planning after war, disaster and disintegration: case studies* (Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publ., 2010).

Filmography

Baraques au Bouguen (Jean Lazennec, 1961)
Dunkerque, se reconstruire... (Frédéric Touchard, 2020)
Here lies Le Havre (Ci-gît le Havre; 1945)
La cité des abeilles (Marion Boé, 2008)
La Cité des Castors (Fabrice Marache, 2007)
Le Corbusier travaille (Gabriel Chéreau, 1951)
Le ministre de la Reconstruction à Nantes et Saint-Nazaire, villes martyres (1948)
L'Esprit Le Corbusier (Gilles Coudert, 2018)
Lorient 333 ans (1999)
L'utopie de Pessac (Jean-Marie Bertineau, 2011)
Noisy-le-Sec, le laboratoire de la Reconstruction (1948)
Pays Castor (Samantha Yépez, 2015)
Reconstruction définitive du pont tournant de Caronte (André Périé, 1956)
Renaissance agricole (1953)
Renaissance d'Aulnay-sur-Odon (1951)
Renaissance de Condé-sur-Noireau (1948)
Renaissance de l'industrie pétrolière (1949)
Renaissance du rail (1947)
Rouen, martyre d'une cité (Louis Cuny, 1945)
Royan cité martyre (1945)
Soixante-cinquième anniversaire de la Libération (Christophe Hoyet, 2010)
Tous en baraque! (Christophe Hoyet, 2006)
Voie libre (1947)

Biography

Perrine Val is a postdoctoral fellow in film history at the University Paris 1 Panthéon-Sorbonne. She is a member of the ViCTOR-E (Visual Culture of Trauma, Obliteration, and Reconstruction in Post-WWII Europe) international research project. Her work focuses on the French and East-German cinemas during the second half of the XXth century, and on the cinematographic exchanges between East and West during the Cold War. She recently published a book based on her PhD thesis in art history about the cinematographic relationships between France and the GDR, entitled *Les relations cinématographiques entre la France et la RDA: entre camaraderie, bureaucratie et exotisme (1946–1992)* (Villeneuve d'Asq: Presses Universitaires du Septentrion, 2021). perrine.val@univ-paris1.fr

Alena Šlingerová (Národní filmový archiv)

Jak průmysl zaměstnal českou kinematografii

Příklad meziválečné filmografie koncernu Škoda

Abstract

The study deals with the characteristics of Czech industrial film during the First Czechoslovak Republic (1918–1938) on the example of the Škoda company, former armory and then one of the key engineering companies of the interwar years. The resulting text is based on research into film materials preserved in Národní filmový archiv, Prague. In the case of Škoda, a corpus of preserved utility films is relatively large and diversified. This made it possible to focus on very specific modes of cooperation between industry and cinematography as a basis for certain general typology. The study follows three types of “work” performed by films for the Škoda company. The first one is the systematic documentation of the modern factory facilities, and thus creating and exploiting a new image of the company. This image was required by postwar development in various branches of peaceful production. The second research area is represented by the narratives about engineering products as bearers of the brand. Finally, the representation of the Škoda outgrew in several cases into the image of social significance of the modern industry as such. This basic framework can be compared with other similar examples of reciprocal relationship between industrial companies and cinema. On one hand, it could be considered quite typical. On the other hand, there are apparently important specifics, particularly linked to the simultaneous defining and stabilization of the state or dealing with the militaristic rhetoric traditionally tied to the engineering industry.

Keywords

industrial film, Czechoslovakia 1918–1938, Škoda, engineering industry, Czech production companies 1918–1938

Klíčová slova

průmyslový film, Československo 1918–1938, Škoda, strojírenský průmysl, české filmové společnosti 1918–1938

Vedle rozmanitosti forem a uplatnění průmyslového filmu formulují jeho dosavadní výzkumy i stabilní výchozí předpoklad, že jde o snímky, které nejen ukazují něčí práci, ale samy *pracují*.¹⁾ Jejich rétorika a styl plní praktické úkoly zadavatele, ať je to primárně budování image průmyslového podniku, zajištění odbytu, vzdělávání veřejnosti či zaměstnanců, výstavní a veletržní exhibice, nebo spoluúcast na samotné výrobě a výzkumu v oboru.²⁾ Slovy Vinzenze Hedigera, funkcí průmyslového filmu „není rozvinout vlastní estetickou hodnotu, nýbrž sloužit jako práh a umožňující struktura, která odkazuje na něco ‚vlastního‘, co leží mimo ni.“³⁾ Zároveň však průmyslové filmy byly kvantitativně podstatnou součástí národních kinematografií, ke kterým je pojí institucionální, personální i stylové vazby.⁴⁾

Médium filmu a průmysl se setkávají na škále do různé míry integrovaných systémů. V případě utváření filmové reprezentace Škodových závodů⁵⁾ bude předmětem našeho zájmu poměrně otevřená síť zakázek, ekonomicko-politických vztahů, reprezentací celých průmyslových odvětví či průmyslu jako takového.⁶⁾ Začala vznikat v době, kdy zapojení filmu do podobných struktur bylo v českém prostředí nové a teprve odkrývalo určité možnosti filmové dokumentace a reprezentace průmyslové výroby.

Pravděpodobně nejstarší dochované záběry ze Škodových závodů pořídila vídeňská společnost Sascha film⁷⁾ cirká v roce 1916 jako dokumentaci zbrojní výroby.⁸⁾ Symbolicky tak vznikl obraz konce jedné epochy, jenž měl být po válce nahrazen reprezentací zcela jinou. Někdejší největší zbrojovka rakousko-uherské monarchie⁹⁾ se octla v nově založené republice a v rámci jejích hodnot a ideálů. Byť ve Škodových závodech po roce 1918 zdaleka nedošlo k úplnému utlumení zbrojní výroby, přeměna výrobního plánu na mírové podmínky byla klíčovou otázkou, která se nutně promítla do podob reprezentace podniku.¹⁰⁾

1) Yvonne Zimmermann, „Jak zkoumat průmyslové filmy: metodologická úvaha“, *Illuminace* 16, č. 4 (2004), 12.

2) Tamtéž, 8.

3) Vinzenz Hediger, „Průmyslová produkce jako mediální praxe: K významu průmyslového filmu na příkladě podniku Fried. Krupp, Essen“, *Illuminace* 16, č. 4 (2004), 29.

4) Srov. Vinzenz Hediger – Patrick Vonderau, eds., *Films That Work: Industrial Film and the Productivity of Media* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2009), 10.

5) V době, kterou se zde zabýváme, zněl oficiální název podniku Akciová společnost, dříve Škodovy závody v Plzni. Pro zjednodušení uvádíme v textu zžitý název Škodovy závody či krátce Škoda, což je ostatně značka, ke které se podnik a jeho výrobky nepřestaly hlásit.

6) Jiný typ systému lze v českém prostředí najít např. kolem podniku Baťa. K tomu viz studii Petra Szczepanika o batovském Zlíně jako modelu propojení města, podniku a mediální sítě. Petr Szczepanik, „Modernism, Industry, Film: A Network of Media in the Baťa Corporation and the Town of Zlín in the 1930s“, in *Films That Work: Industrial Film and the Productivity of Media*, eds. Vinzenz Hediger – Patrick Vonderau (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2009), 349–376.

7) Společnost založená roku 1911 hrabětem Alexanderem Kolowratem-Krakowským ve Velkých Dvorcích. V roce 1912 přesídlila do Vídně. Zdeněk Štábla, *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896–1945. Sv. 1* (Praha: Československý filmový ústav, 1988), 190.

8) Část filmu se dochovala v Národním filmovém archivu v Praze (NFA) pod názvem *Výroba zbraní ve Škodových závodech* (cca 1916).

9) Počátky Škodových závodů spadají do roku 1859, kdy v Plzni vznikl jejich předchůdce, strojírna hraběte Waldsteina-Wartenberga. Počínaje rokem 1866 ji vedl a od roku 1869 vlastnil Emil Škoda. Pod jeho vedením se továrna rozšířila především o hutní provozy, v roce 1890 o zbrojovku. K proměně na akciovou společnost došlo v roce 1899. K rané historii podniku viz např. *Pětadvacet let Akciové společnosti dříve Škodovy závody v Plzni* (Praha: Akciová společnost dříve Škodovy závody v Plzni, 1925), 1–14.

10) Srov. *Pětadvacet let Akciové společnosti dříve Škodovy závody v Plzni*, 5nn. Vladimír Karlický a kol., *Svět*

Prvorepublikový nonfikční film tematizoval existenci nového státu a reflektoval, že průmysl tvoří nedílnou součást jeho identity. Obraz průmyslového podniku byl rámován opakovaně užívaným schématem cesty po republice, jež se stalo jakýmsi vizuálním potvrzováním její soběstačnosti a místa v novém uspořádání světa.¹¹⁾ Aktéry takové filmové cesty mohly být oficiální návštěvy a delegace, jako je tomu například v reportáži *Návštěva anglických žurnalistů v Čechách* (1920). Jindy jsou to anonymní zprostředkovatelé poznání jako ve vlastivědném snímku *Cesta kolem republiky* (Jan A. Palouš, 1923) z produkce společnosti Comenius, zaměřené na osvětu a vzdělávání. Oba zmíněné filmy obsahují i exkurzi do plzeňských provozů Škody. Anglickým žurnalistům jsou po oficiálním uvítání neformálním způsobem (soudě dle atmosféry zachycené němým filmem) předvedeny prostory zbrojovky a v nich pozůstatky starých časů — jak zdůrazňují filmové mezititulky, „bývalé rakouské tanky“ a již „neškodná děla“. V pozdější *Cestě kolem republiky* už se setkáváme s emblematickými záběry, jakým je monumentální panorama plzeňských továren s kouřícími komíny a sestřih z tovární haly, kde z ocelových dílů vzniká nová parní lokomotiva. Obdobným způsobem jsou zakomponovány záběry z několika jiných průmyslových podniků. Sekvence věnované přírodním krásám, stavebním památkám, tradičnímu i modernímu životu obyvatel jsou tak prokládány krátkými a rychle rozpoznatelnými záběry z pivovaru, textilky či tužkárny.

Budeme se dále zabývat především filmy, které činnost Škodových závodů nejen zprostředkovávaly, ale participovaly na ní ve smyslu výše uvedené charakteristiky průmyslového filmu. Konkrétně vycházíme z materiálů dochovaných v Národním filmovém archivu v Praze,¹²⁾ jejichž jádrem je soubor dvaceti titulů. Je však třeba mít na paměti, že většina z nich se dochovala v různých verzích, jazykových mutacích i produkčních stádiích a objevují se i neucelené materiály, které nelze s jistotou umístit na sledovanou filmografickou linii. Tato fyzická podstata, geneze a historický oběh materiálů je výzvou k dalšímu bádání. Aktuální studie má za cíl na základě seriální analýzy vybraného korpusu odkrýt typické a specifické rysy kooperace filmu a velkého průmyslového podniku ve vztahu k proměnám meziválečné reprezentace státu a vývoji domácí kinematografie. K výběru Škody jako příkladu vedl kromě již naznačeného spektra kontextů i fakt, že dochovaných filmů je relativně velké množství. Pro úplnost se zmiňujeme i o některých dalších, které jsou považovány za nedochované. Informace o nich čerpáme z cenzurních listin či literatury.¹³⁾ Většina citovaných filmů je krátkometrážní a nemá a součástí rozboru je sledování odchylek od těchto dominantních vzorců.

okřídleného šípů: *Koncern Škoda Plzeň 1918–1945* ([Plzeň – Praha]: Škoda a. s. – Paseka, 1999), 57. K organizačním předpokladům poválečných proměn viz např. tamtéž, 11–29.

11) K různým aspektům mapování republiky filmem srov. Lucie Česálková, „Zeměměřič s kinoaparát: Role vizuálních médií v utváření povědomí o zeměpisných poměrech v Československu 30. let 20. století“, *Iluminace* 22, č. 4 (2010), 5–19. Táž, *Atomy věčnosti: Český krátký film 30. až 50. let* (Praha: Národní filmový archiv, 2014), 126–131.

12) Část z nich byla převzata v roce 2017 z bývalého podnikového archivu Škody, nyní součástí Státního oblastního archivu Plzeň. Tyto unikátní materiály jsou v současnosti zabezpečovány kopírováním na nehořlavou 35mm surovinu.

13) Základní přehled poskytuje kniha Jiří Havelka, *Československé filmové hospodářství VI: Dokumentární film 1922–1962* (Praha: SPN, 1965).

Utváření filmového profilu moderního podniku aneb Od zmapování terénu na „hranice naprosté dokonalosti“

Okolnosti vzniku (a často i brzkého zániku) množství filmových společností po říjnu 1918 vypovídají o podnikatelských ambicích docílit komerčního či uměleckého úspěchu, v druhém plánu ale i o tom, že samozřejmou aktivitou schopnějších filmových podnikatelů byly zakázkové filmy a spolupráce průmyslu a filmu byla nepochybně pro obě strany lákavá.

V roce 1920 vyjádřilo vedení Škodových závodů záměr pořídit rozsáhlejší filmovou dokumentaci své činnosti, když jejich komerční ředitelství zaslalo pražské filmové společnosti Bratři Deglové výzvu k vyhotovení nezávazné nabídky.¹⁴⁾ Z následné korespondence sice vyplývá, že se společný projekt nerealizoval,¹⁵⁾ ale zároveň je tu také určité svědectví o dobovém chápání práce průmyslového filmu. Deglové předeslali dva základní principy, na kterých mohlo být splnění zakázky založeno. Prvním bylo nafilmování hrubého materiálu, se kterým by pak zadavatel nakládal dle svých potřeb, druhou, Deglovými doporučenou možnost představovala výroba uceleného filmu i spolupráce na jeho exploataci tak, aby byla plně uplatněna jejich „zkušenost, iniciativa a spojení v oboru filmové propagandy“.¹⁶⁾

Role prvního specializovaného podniku pro výrobu a uplatnění průmyslových filmů v Plzni nakonec připadla tamější společnosti Orbisfilm, založené roku 1921¹⁷⁾ fotografem a provozovatelem fotografického ateliéru Robertem Wittmannem a kameramanem, aviatikem a dobrodruhem Emanuelem Kabátem.¹⁸⁾ Dle vyjádření vrchního ředitele Škodových závodů Josefa Havránka, parafrázovaného v červenci 1922 ve *Filmovém věstníku*,¹⁹⁾ byl Orbisfilm vybrán na základě bezvadně zhotoveného zkušebního snímku.²⁰⁾

Orbisfilm se poté prezentoval jako „speciální výrobná průmyslových a vědeckých filmů, aktualit atd.“²¹⁾ a během své krátké existence (zanikl v roce 1926) se této oblasti skutečně intenzivně věnoval. Těžiště spolupráce se Škodovými závody spadá do roku 1922, kdy vzniklo kolem 6 000 metrů filmu, prezentovaných někdy pod názvem *Akciová společnost, dříve Škodovy závody* jako jediný „representační film“.²²⁾ Lze ho ale chápat jako sérii

14) „Týká se filmování našich závodů“ (dopis komerčního ředitelství Akciové společnosti, dříve Škodovy závody v Plzni, společnosti Bratři Deglové), Praha Smíchov, 10. 12. 1920, NFA, f. Bratři Deglové s. r. o., k. 7, inv. č. 121.

15) Komunikace mezi Škodovými závody a firmou Bratři Deglové nicméně dále pokračovala a týkala se různých dílčích nabídek a služeb. Viz korespondenci v NFA, f. Bratři Deglové s. r. o., k. 7.

16) „Navazující na svůj dopis ze dne 14. t. m., odpovídáme podrobně na váš list ze dne 10. t. m.“ (dopis společnosti Bratři Deglové komerčnímu ředitelství Akciové společnosti, dříve Škodovy závody v Plzni), Praha, 18. 12. 1920, NFA, f. Bratři Deglové s. r. o., k. 7, inv. č. 121.

17) „Plzeňský film“, *Filmový věstník* 2, č. 9 (1922), 11.

18) Wittmann a Kabát měli za sebou zahraniční profesní zkušenost ve zmíněném Sascha filmu. Wittmann pracoval už za první světové války v administrativě Škodových závodů v Bolevci. Zavedený fotoateliér převzal po válce po svém švagrovi Emilu Dietzovi. Vladimír Remeš, „Jak měli Plzeňáci zachránit mladý český film“, *Pravda*, 2. 11. 1968, 4. Týž, „Jak se v Plzni filmovalo“, *Amatérský film* 1, č. 8–9 (1969), [146–147], 176.

19) „Plzeňský film“, 11.

20) Jak uvádí Vladimír Remeš, šlo o 300 metrů dlouhý virážovaný film z oddělení slévárny, promítnutý v plzeňském kině Nebe. Remeš, „Jak měli Plzeňáci zachránit mladý český film“, 4.

21) „Vědeckoprůmyslové filmy“, *Český filmový svět* 2, č. 5–6 (1923), [1b].

22) Podobně velkorysou metráž měl mít též „Vědecký velefilm průmyslu cukerního“, jehož natáčení zahájil Orbisfilm rovněž v roce 1922. Viz tamtéž.

dokumentů věnovaných jednotlivým oddělením a činnostem podniku²³⁾ — mohutné ocelárně a slévárně, indikujícím soběstačnost koncernu i jeho tradici, dále vřetenové lisovně, elektrické centrále, automobilovým dílnám, sériové výrobě odstředivek, praktickému předvádění motorového pluhu S 80 HP, výrobě lokomotiv coby klíčového artiklu na zahraničním trhu,²⁴⁾ lokomotivových soukolí a ozubených kol a též lisování ingotu na dělový plášť.



Obr. 1. Ocelárna (1922). Filmové políčko, NFA

Dále se produkce Orbisfilmu rozrůstala, stále pod zastřešujícím titulem *Akciová společnost, dříve Škodovy závody*, o filmy jako *Ústřední správa materialu*, *Důl Hrabák v Čepirozích*, *Velká kovárna* nebo též *Pokusný ústav*, předvádějící důkladné odborné zkoušky materiálů v laboratořích v plzeňské Tylově ulici (přesná datace filmů není v současnosti známá). Vedle již zavedených odvětví se Škodovy závody, podobně jako strojírenské podniky v zahraničí, soustředily při obratu k mírové výrobě také na novější obor elektrotechniky. V roce 1922 uvedly do provozu velkou továrnu tohoto zaměření v moderním železobetonovém objektu v Doudlevcích poblíž Plzně²⁵⁾ (známou pod zkratkou ETD).²⁶⁾ Dokument *Elektrotechnická továrna v Doudlevcích*, který zde pořídil Orbisfilm přibližně v roce 1924, akcentuje svými obrazy právě novost provozu, důmyslnou architekturu továrny, geometrickou pravidelnost prostředí i výrobků, ale také výrazný podíl manuální práce mužů a žen u strojů.

Konečně Orbisfilm doplnil profil Škodových závodů i o sociální rozměr. Film z roku 1923 o ozdravovnách „škodováckých“ dělníků,²⁷⁾ které byly financovány z fondů tzv. haléřového spolku, sice nepatří v pravém slova smyslu do řady průmyslových filmů, soudobý život zaměstnanců je však neopomenutelnou součástí obrazu moderního průmyslu. Na film velice pochvalně reagoval sociálně-demokratický list *Nová doba*: „Film zhotoven byl

23) Jednotlivé díly se dochovaly samostatně, mají úvodní titulky a některé z nich byly též samostatně předloženy cenzuře.

24) Plzeňská lokomotivka se stala největší v republice, „v letech 1922–1923 vyráběla až 25 lokomotiv měsíčně, přičemž významnou část produkce se již dařilo exportovat“. Karlický a kol., *Svět okřídleného šípu*, 57.

25) Od roku 1924 jsou Doudlevce součástí Plzně.

26) Karlický a kol., *Svět okřídleného šípu*, 59.

27) NFA eviduje jako nedochovaný titul *Dělnická svépomoc (Slavnostní otevření ozdravovny Haléřového fondu dělníků Škodových závodů v Plzni)*.

osvědčeným atelierem ‚Orbis‘ v Plzni, jehož pracovníci Wittmann a Kabát českou produkci filmovou přivedli na hranice naprosté dokonalosti.²⁸⁾

Orbisfilm též pronikl do jiných sfér filmového podnikání. Dle reklamy v dobovém tisku vydával zpravodajské filmy (*Filmový týden z českého západu*)²⁹⁾ a vyprodukoval minimálně tři hrané snímky.³⁰⁾ Většina produkce ale naplňovala charakteristiky dokumentace výroby, mezinárodně zaměřené propagace nebo i vědeckého filmu, který (zřejmě pod vedením dnes anonymních odborníků) podává výklad o vlastnostech materiálů a výrobních procesech. Deklarovanou vysokou úroveň práce manifestovaly filmy vlastní technickou a estetickou účelností. V zachycení industriálního prostředí, práce lidí a strojů čerpaly z tradice průmyslové fotografie a rozšiřovaly stávající fotografický archiv Škody.³¹⁾ Soudobé filmové estetiky zase odpovídá barvení výsledných filmů metodou virážování. Kupříkladu sekvence z ocelárny jsou ostře červené či žluté. Virážované bývalo též logo Orbisfilmu, umísťované na začátek nebo konec každého snímku.

Dobové způsoby prezentace průmyslových filmů v Československu by byly námětem na samostatný hlubší průzkum. Plzeňské publikum mohlo přinejmenším některé tyto filmy zhlédnout například v kině Nebe,³²⁾ jejich kýžený dosah byl však samozřejmě mnohem širší. Byly opatřovány cizojazyčnými mezititulky — dochovaly se verze s titulky anglickými, německými, italskými, francouzskými, ruskými, polskými i čínskými. Využití průmyslových snímků Orbisfilmu v zahraničí měla předcházet promítání pro představitele státu, k nimž patřilo matiné v pražském kině Lucerna, pořádané v neděli 21. ledna 1923 pod patronátem hlavních zadavatelů podnikových filmů u plzeňských filmařů.³³⁾ Dle zpráv v tisku přislíbil svou účast kromě ministrů československé vlády i prezident T. G. Masaryk.³⁴⁾ Referát o tomto matiné v *Českém filmovém zpravodaji* neuvádí, kdo se nakonec mezi hosty objevil. Jednoznačně pozitivně ovšem hodnotí kvalitu promítaných ukázek i jejich potenciál reprezentovat nejen přímé zadavatele. O filmu *Výroba lokomotiv* (1922) se zde píše: „Film tento působí opravdu mohutným dojmem a sloužiti nám bude všade ke cti.“³⁵⁾ [kurzuje A. Š.]

V roce 1923 byly filmy *Výroba lokomotiv* a *Ocelárna* oceněny zlatou medailí na Mezinárodní výstavě fotografie, optiky a kinematografie v italském Turíně. Tisk informoval, že Orbisfilm, jako jediná československá filmová společnost v soutěži, obstál v konkurenci „36 firem světových jmen“.³⁶⁾ Tento úspěch byl posouván i na obecnější rovinu s tendencí ho hodnotit v širším kontextu soudobé tvorby:

28) Kz., „Léčebné ústavy Škodováků ve filmu“, *Nová doba*, 15. 11. 1923, 4.

29) „Vědeckoprůmyslové filmy“, [1b].

30) Poslední z nich, pravděpodobně nedochované drama o nevyjasněné smrti *Zápas o život* (1926), podle tvrzení Zdeňka Štábla přivedl společnost do finančních potíží a uspil její zánik. Zdeněk Štábla, *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896–1945*. Sv. 2 (Praha: Československý filmový ústav, 1989), 162.

31) Srov. např. Ladislava Nohovcová – Petr Mazný – Milan Šrámek, *150 let společnosti Škoda ve fotografiích a dokumentech* (Plzeň: Starý most, 2009).

32) Viz např. Kz., „Léčebné ústavy Škodováků ve filmu“, 4.

33) Tedy Škodových závodů, Dobřanských kaolinových a šamotových závodů a Ústředního spolku československého průmyslu cukrovarnického.

34) Viz např. „Zajímavé matiné v Praze“, *Český směr*, 18. 1. 1923, 2.

35) „Český průmysl ve filmu“, *Český filmový zpravodaj* 3, č. 3 (1923), 2.

36) „Vyznamenání českých průmyslových filmů na mezinárodní výstavě v Turínu“, *Český filmový zpravodaj* 3, č. 28 (1923), [2].

Vyznamenání toto jest tím významnější, an se konkurence zúčastnilo mnoho firem světového jména. Tím dobývá jmenovaná firma prvního mezinárodního vyznamenání v Čsl. republice a vyvrací tak nejjasněji všeobecnou zaujatost k československým filmovým výrobkům.³⁷⁾

Příklad Orbisfilmu tedy ukazuje, že průmyslový film se může do jisté míry emancipovat od zadavatele a být recipován jako filmové dílo. Tím se však nedá vyvrátit jeho podstata, daná způsobem vzniku. Zůstává (kvalitně zpracovanou) zakázkou. Rozsah zakázky, které jsme se věnovali výše, byl ve své době ojedinělý a z dnešního pohledu jsou tyto filmy komplexním pramenem k poznání výrobních procesů, i když v poměrně úzce vymezeném období.³⁸⁾



Obr. 2. Ocelárna (1922). Filmové políčko, NFA

Příběhy dokonalosti českých strojů

Obraz značky netvoří jen samotný prostor továrny, ale i její nositelé, jednotlivé produkty, jejichž vznik průmyslové filmy sledují. V zakázkových filmech pro Škodovy závody bylo postupem 20. a 30. let stále častěji patrné zaměření na menší zákazníky a spotřebitele. Mediální obraz podniku akcentoval produkci automobilů a zemědělských strojů,³⁹⁾ přičemž filmy v titulcích explicitně oslovovaly „automobilisty“, „malé zemědělce“ či „české statky“.

Tento trend zachytil už Orbisfilm svým titulem *Seriová výroba odstředivek značky „Libella“* (1922). Jeden z prvních mezititulků filmu zdůrazňuje, že odstředivka na mléko Libella „neměla by chybět v žádném českém statku a mlékárně“. [kurzíva A. Š.] Během několika minut je názorně ukázán celý proces přesné a sofistikované výroby jednoduchého

37) „Úspěch české výroby filmu v cizině“, *Nová doba*, 26. 8. 1923, 5.

38) Ve druhé polovině 30. let pak navázaly filmy vyrobené přímo Škodovými závody, jako byly dlouhometrážní *Škodovy závody v Plzni* (1937), *15 let elektrotechniky ve Škodových závodech* (1938) a krátké *Film ze Škodových závodů na Smíchově* (1938) a *Film ze Škodových závodů v Hradci Králové* (1938). Jejich plnohodnotné srovnání s kolekcí Orbisfilmu není možné, jelikož jsou pokládány za nedochované. Popis obsahu lze najít v cenzurních listinách, uložených ve fondu Cenzurního sboru kinematografického v Národním archivu ČR. Ty mj. poukazují i na další přídruženou problematiku — práci filmařů se strategicky utajovanými částmi průmyslové výroby.

39) „Škodovy závody a československé zemědělství“, *Lidový deník*, 11. 6. 1924, [6].

potravinářského stroje od opracování materiálu po konečnou montáž a balení do beden. Na konci se film příznačně v duchu své teze o českém výrobku pro českého spotřebitele z industriálního prostředí přesouvá do exteriérového zákoutí, kde práci s odstředivkou předvádí usměvavá selka v plzeňském kroji.



Obr. 3 a 4. Sériová výroba odstředivek značky „Libella“ (1922). Filmové poličko, NFA

V letech první republiky rozšířily Škodovy závody významně činnost na poli výroby užitkových i osobních vozidel. Jejich sériová výroba se po úplném začlenění mladoboleslavské automobilky Laurin & Klement v roce 1925 stala jednou z hlavních výrobních činností pod značkou Škoda.⁴⁰⁾ V souladu s touto proměnou vznikla potřeba aktuálních propagačních a technicky zaměřených filmů. Současně se v oblasti výroby takových snímků ve druhé polovině dekády etablovalo několik filmových společností. Na formování nové image Škodových závodů opakovaně spolupracovaly Propaga, Favoritfilm či Elekta-Journal.

Poslední jmenovaná společnost stojí i za středometrážními *Mezníky* (Karel Anton, 1927) s podtitulem *Film o výrobě automobilů Akciové společnosti dříve Škodovy závody v Plzni*. Karel Anton⁴¹⁾ jako scenárista a režisér společně s kameramany Václavem Víchem a Karlem Kopřivou a výtvarníkem a animátorem Karlem Dodalem vytvořili film o pěti dílech, které každý zvlášť vyprávějí o určité etapě výroby automobilu a dohromady pak tvoří až mytologický obraz tohoto průmyslového odvětví. K hlavní části vyprávění o sériové výrobě dospívá film po výpravném prologu. Pomocí triků a výtvarné stylizace líčí první díl historii vynálezů, která předcházela zkonstruování prvních automobilů. Druhý díl sleduje v garáži karlovarského hotelu rozpačitou konverzaci dvou vozů, které dvojexpozicí dostávají tváře populárních herců a představují si vzájemně své domovské automobilky — robustní Hispano Suiza (Theodor Pištěk) pochází z Plzně, zatímco drobnější „Mlle Laurin 25 KS“ (Máňa Ženíšková) z Mladé Boleslavi.

40) Karlický a kol., *Svět okřídleného štípu*, 61.

41) Karel Anton byl v té době již znám režii několika hraných snímků (jako profesionální režisér debutoval roku 1921 máchovskou adaptací *Cikáni*), ale byl mimo to i tvůrcem nonfiktčních filmů a od roku 1927 podílníkem nově založeného Elekta-Journalu, kde se jeho specializací staly právě filmy zakázkové. „[Elekta journal vyrůstá zvolna...]“, *Zpravodaj Zemského svazu kinematografů v Čechách* 7, č. 8 (1927), 7.



Obr. 5. *Mezníky* (Karel Anton, 1927). Filmové políčko, NFA

Rétorika filmu, podpořená četnými mezititulkami, akcentuje přednosti silící masové výroby motorových vozidel, ale zároveň jednotlivé výrobky personifikuje a zdůvěřňuje potenciálním uživatelům:

Z nejlepších speciálních materiálů, na moderních obráběcích strojích a automatech, přesnými nástroji a za stálé kontroly dokonalými měřidly vyrábějí se dnes automobily ve stále rostoucích sériích podle hesla: „Z nejlepšího k nejdokonalejšímu.“

[Mlle Laurin 25 KS:] Tak jsem se zrodila z jednoho dne opustila továrnu... / ... stejně jako tisíce jiných vozů, z nichž každý, podle svých sil a poslání, plní svůj životní úkol...

Stojí jistě za zmínku, že na obdobném principu je vystavěn i film *Můj přítel automobil* (Karel Anton – Theodor Pištěk, 1927), který Elektra-Journal a velmi podobná skupina tvůrců zpracovali pro pražskou automobilku Praga, spadající pod koncern ČKD (na poli výroby automobilů až do konce 30. let silnějšího konkurenta koncernu Škoda).⁴²⁾

Už dobová reflexe ve filmovém tisku hodnotí tyto filmy a jejich popularizační ráz měřítkem *práce*, kterou vykonal pro zadavatele:

Film zpracovaný na libreto a režii K. Antona, pověděl nám o technice více než obsáhlá, laiku nesrozumitelná literatura. Lze jen vítati, že velké naše závody počínají své produkty propagovati tak účinným prostředkem, jako jest hraný film, uznávajíce tak význam oživeného obrazu, v kterémžto ohledu stále ještě pokulháváme za cizinou. Snímek Škodových závodů jest zdařilý a jsme pevně přesvědčeni, že vykoná své poslání zdárně se všemi důsledky hospodářskými, zrovna tak jako reprezentační film o výrobě automobilů „PRAGA“, akciová spol., Českomoravská-Kolben, „MŮJ PŘÍTEL AUTOMOBIL“.⁴³⁾

Jako pomyslné deriváty syžetu *Mezníků* lze vnímat i následující filmy na téma mechanizace a motorizace současného života ve městě i na venkově. Film *Motorisace velkoměst-*

42) Karlický a kol., *Svět okřídleného šípů*, 61.

43) „[ELEKTA-JOURNAL předvedl...]“, *Český filmový svět* 4, č. 12 (1927), 11–12.

ské dopravy uhlí (1931), natočený Favoritfilmem a v úvodním titulku charakterizovaný jako „technicko-hospodářská aktualita“, ukazuje nejprve pražské ulice zcela anachronicky zaplavené těžkopádnými koňskými povozy, stařenky sbírající poztrácené uhlí ze země či náročné překládání z vozu do nůší. Ve druhé polovině filmu je představeno moderní úsporné vozidlo mladoboleslavské automobilky, s jehož objemným kontejnerem s nosností 15 q lze snadno manipulovat pomocí hydrauliky a jež pomáhá i ve svém okolí udržovat pořádek a bezpečný provoz. Film tak v dobře čitelné podobě pracuje se schématem *starého a nového* či *předtím a potom*, dle Vinzenze Hedigera „možná základním rétorickým vzorcem průmyslového filmu“.⁴⁴⁾ V českém kontextu se nabízí opět srovnání s filmovou reprezentací značky Praga. Elekta-Journal dle podobného vzorce natočil film o nových popelářských vozech *Speciální automobily typu „Praga-Kuka“ na odvážení odpadků a popela* (1931).



Obr. 6–9. *Motorisace velkoměstské dopravy uhlí*. Filmová políčka, NFA

Vedle zmíněné široké dostupnosti a technické vyspělosti byla dalším deklarovaným atributem strojů Škoda jejich spolehlivost a bezpečnost. U Favoritfilmu si závody nechaly vyrobit v tomto směru takřka prototypický krátký film s názvem *Safety First* (J. A. Holman, 1934).⁴⁵⁾ Vzhledem k pozvolnému nástupu zvuku v českém nonfiktčním filmu je pro jeho reprezentační hodnotu poměrně důležitý fakt, že šlo v roce 1934 o film zvukový.

44) Hediger, „Průmyslová produkce jako mediální praxe“, 34.

45) J. A. Holman, později tvůrce hraných filmů, se ve 20. letech a první polovině let 30. specializoval jako režisér a spoluproducent na filmovou reklamu, propagaci a technickou tematiku.

Podobně jako *Mezníky* přibližuje *Safety First* technickou problematiku pomocí nahrávaného rámce, i když tentokrát bez známých tváří. Jeho protagonista Karel zvedá drnčící telefon. Volá mu kamarád s prosbou o radu při koupi osobního automobilu. „Ty malé vozy se mi zdají, abych tak řekl, trochu filigránské,“ vysvětluje svou obavu, načež Karel začíná výklad: „Á rozumím ti. Safety First, jak říkají Angličané. Čili — bezpečnost především. V té věci ti mohu opravdu dobře poradit. Neboť právě v minulých dnech navštívil jsem naši nejmodernější a největší automobilku v Mladé Boleslavi...“

Následuje popis nejrůznějších zátěžových a preventivních bezpečnostních zkoušek a paralelně k němu již odpovídající reálné záběry z automobilky. Rám auta udrží bez úhony 25 tun těžký silniční válec, jediné brzdové lano Škody 420 unese celý vůz, přičemž jeho brzdy mají ve skutečnosti taková lana čtyři, a tak dále. Svá tvrzení Karel podpoří mimo jiné i předčítáním článku z denního tisku o řidiči, který údajně v husté mlze najel se škodovkou na zábradlí mostu, spadl ze šesti metrů na střechu, „aniž by se vůz poškodil a cestující zranili“.



Obr. 10. *Safety First* (J. A. Holman, 1934). Filmové políčko, NFA

Pro reprezentaci bezpečnosti a spolehlivosti se staly typickými nejen tyto modelové filmové narativy, ale i skutečné „příběhy“ automobilů, sledované médii včetně filmu. Byly to různé soutěže, tzv. jízdy spolehlivosti a dálkové cesty, často až do exotických zemí. Všechny největší československé automobilky (Praga, Škoda, Tatra) i některé menší (např. Aero) snímek nebo snímky o podobných jízdách reprezentovaly. V případě Škodových závodů to byl třeba zvukový cestopis zpracovaný v roce 1935 režisérem J. A. Holmanem⁴⁶⁾ *Praha Calcutta* o cestě čtyř vozů typu Škoda Popular z Prahy do Indie, která byla uskutečněna od 12. května 1934 do 10. září téhož roku.⁴⁷⁾ Šlo původně o němý, v podstatě amatérský film, natočený pravděpodobně vedoucím výpravy, kterým byl hokejista a advokát Zbyněk (někdy též Zbislav) Peters.⁴⁸⁾ V postprodukční úpravě byl film opatřen animovanými mapami a vypjatým komentářem v několika jazykových verzích,⁴⁹⁾ podtrhujícím obtíže cesty bažinami, pohořími a pouštěmi a nezdolnost Popularů v těchto podmínkách: „Posádka trpí. Jen motory jako by si nevšímalý útrap.“

46) Do podmnožiny filmů o cestách automobilů Škoda patří i starší Holmanův film *Po stopách Škody* (J. A. Holman, 1931) o cestě hospodářských redaktorů do Německa a Polska.

47) „Slavný návrat Škodovek z Indie“, *Polední list*, 11. 9. 1934, 6.

48) tu, „Výprava dra Peterse ve filmu“, *Lidové noviny*, 22. 9. 1934, 16.

49) Kromě české se dochovala verze francouzská, německá a anglická. Mimo jazykové verze jsou známy i různé

Obr. 11. *Praha Calcutta* (1935). Filmové políčko, NFA

O filmech na pomezí cestopisu a propagace technických kvalit výrobku lze uvažovat jako o samostatném subžánru, který se vymyká měřítkům průmyslového filmu a jenž se obecně profiloval v delším než námi sledovaném úseku. Jsou však i podstatnou součástí meziválečné strategie filmové reprezentace Škody.⁵⁰⁾

Obrazy vyššího poslání moderního průmyslu

Činnost koncernu Škoda byla v období první republiky svázána s různými sférami národního hospodářství a též státními zakázkami, což významně rozšiřuje i její filmový obraz. Seriální analýzy průmyslových filmů napříč různými proveniencemi zároveň poukazují na to, jak tyto filmy vedle zprostředkování deklarovaných záměrů zadavatele vstupují z historické i současné perspektivy do obecnějších debat, mohou tyto debaty iniciovat, stejně jako zavádět různé způsoby reprezentace a stereotypy mimo oblast průmyslu.⁵¹⁾

Významným článkem Škodových závodů ve 20. a 30. letech byly traktory, s uplatněním v zemědělství i například na stavbách. Filmová společnost Favoritfilm natočila na přelomu dekád u příležitosti hospodářské výstavy v Praze film o cestě traktorů Škoda z „plzeňského království železa a ocele“ na holešovické Výstaviště. Reportáž z jízdy kolony traktorů o výkonu 18 a 30 koňských sil s hesly o nutnosti překonání zemědělské krize byla v roce 1930 uvedena pod poněkud poplašným názvem *Útok na Prahu* a později znovu použita v různých jazykových i stříhových modifikacích.

Původně nejspíš pro samostatnou reportáž či propagační snímek byla společností Pro-paga nafilmována jiná událost, a to slavnostní předání traktorů Okresní domovně v Libáni poblíž Jičína 12. července 1931. Připojením tohoto materiálu k *Útoku na Prahu* vznikl dokument *Traktor Škoda vítězí* (1933) jakožto komplexní propagace motorizace zemědělství a také jejího ekonomického předpokladu — zakládání družstev. Takto definovaná funkce byla v deníku *Venkov* přisuzována libáňské části filmu už v době natáčení:

stříhové úpravy. Dochovalo se kupříkladu torzo filmu *Praha – Kalkuta – Praha na Škoda Popular* (1934), který je oproti snímku *Praha Calcutta* doplněn záběry z návratu výpravy do vlasti.

50) Jako nedochované dále NFA eviduje mj. snímek z cesty Vladimíra Štůly *Rapidem za polární kruh* (1937) nebo barevné filmy z výprav manželů Elstnerových *Barvy Malé dohody* (1937) a *Škoda Popular napříč Argentinou* (1938).

51) Zimmermann, „Jak zkoumat průmyslové filmy: metodologická úvaha“, 16.

Velmi sympaticky bylo také přijímáno, že Škodovy závody daly filmovati celý slavnostní akt i s průvodem a zachytily tak událost, která může mít historický význam pro traktorové družstevnictví a výborně se hodí k propagaci myšlenky družstevních traktorů i v jiných krajích.⁵²⁾

Na obou částech němého filmu je pozoruhodná jeho militaristická rétorika. Traktory vyjíždějící z plzeňských autodílen přímo proti kameře jsou doprovázeny mezititulkem: „Venkov zbrojí! — Jest vypověděna vojna starému řádu práce.“ Předání traktorů, spojenému s táborem lidu na náměstí, byl přítomen agrární politik Bohumír Bradáč, tehdejší ministr zemědělství (a od roku 1932 ministr národní obrany), jehož projev je tlumočen mezititulkem: „Tato baterie traktorů Škoda je dělostřelectvem našeho zemědělství.“⁵³⁾



Obr. 12. Traktor Škoda vítězí (1933). Filmové políčko, NFA

Ve spojitosti s rozvíjející se výrobou automobilů pro domácí trh se Škodovy závody angažovaly také ve výstavbě československých vozovek. V roce 1929 založily akciovou společnost Konstruktiva⁵⁴⁾ a spolu s tímto koncernovým podnikem následně získaly řadu domácích i zahraničních zakázek.⁵⁵⁾

„Výchovně technický“⁵⁶⁾ středometrážní film J. A. Holmana a Favoritfilmu *Silnice Konstruktivy* (1931) pracuje s problematikou silnic jako s aktuální a zároveň symbolickou. V úvodu nastoluje přímou úměru mezi úrovní silnic a společnosti. Titulní motto „Jaká silnice — taková země!“ rozvíjejí mezititulků opět výrazy z oblasti zbrojení: Konstruktiva vznikla „v době boje proti blátu a prachu“. Dvůr Konstruktivy ve Strašnicích „je hotovým arsenálem pro boj za „dokonalou silnici““. Většinu tohoto „arsenálu“ tvořily stroje Škoda, které jsou v úvodním dílu filmu dlouze představovány. Následuje řetězení podrobností o budování asfaltových, dlážděných a betonových silnic. Nechybí ani zdokumentování těžby materiálu a ukázky finálních výsledků. Poměrně monotónní plynutí obrazů a popisných mezititulků koresponduje s obrazem Konstruktivy jako integrované, organizované a nevyčerpatelné průmyslové jednotky. Zcizující moment, kdy je dlouhá sekvence z česko-

52) „Velký den Libáňská“, *Venkov*, 19. 7. 1931, 4.

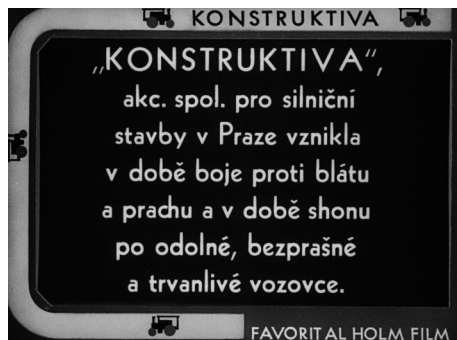
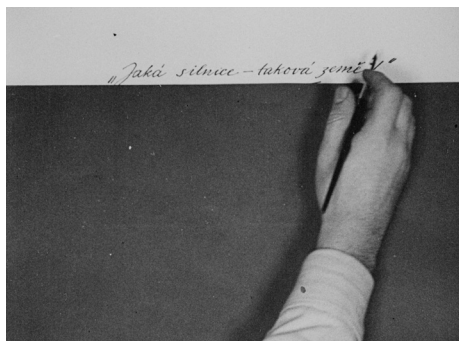
53) V deníku *Venkov* je tento výrok přisouzen náměstkovi starosty Libáně Kolbabovi. Tamtéž.

54) „Návrh Škodových závodů na vybudování našich silnic“, *Český Lloyd* 45, č. 43 (1929), 2.

55) Karlický a kol., *Svět okřídleného šípů*, 65.

56) Citovány úvodní titulků.

slovenských kamenolomů náhle přerušena záběrem nůžek stříhajících filmový pás, tuto strategii narušuje a zároveň nepřímo potvrzuje.



Obr. 13–16. *Silnice Konstruktivy* (J. A. Holman, 1931). Filmová polička, NFA

Realizace některých prestižních zakázek typu velkých technických staveb dovolovala průmyslovému koncernu zviditelnit svou schopnost přetvářet prostor, přemáhat přírodu a staré pořádky. Film pak umožňoval reprodukci tohoto obrazu syntézou technicky důkladné dokumentace a působivého vyprávěcího rámce o zrodu velkého díla. Zároveň je neopomenutelná okolnost hospodářské krize, během které bylo žádoucí, aby se reprezentace státu a průmyslu udržela v kontinuálním módu pokroku.⁵⁷⁾

Škodovy závody pořídily přibližně ve stejné době snímky *Konstrukce jezu Masarykova zdymadla u Střekova* (cca 1933) a *Most Dr. Miroslava Tyrše v Děčíně. Montáž* (1933). Oba líčí precizně propočítané pracovní procesy, pokračující i během povodně či šestnáctistupňových mrazů, a v závěrečných titulcích akcentují celospolečenský význam staveb:

Masarykovo zdymadlo jest z největších vodních děl tohoto druhu v Evropě. Budme hrdi na práci českého inženýra a českého dělníka!

57) Srov. Česálková, „Zeměměřič s kinoaparátem“, 9.

Děk společnému úsilí a vzorné spolupráci Min. veř. prací, Zemského úřadu a Škodových závodů podařilo se postavit u bran republiky dílo, které nás může v očích ciziny dobře reprezentovati.

Film se stával zároveň archivní dokumentací zmíněných děl. Obecně o průmyslovém filmu platí, a doložily to i některé příklady výše, že je otevřený novému zpracování,⁵⁸⁾ zapojení do nových souvislostí i nabytí nových významů. Fenomén stříhového dokumentu byl ve 30. letech silný i mimo oblast průmyslového filmu a v československém prostředí souvisel s bilancí vývoje samostatné republiky v době destabilizace mezinárodní situace. Režisér několika zakázek pro Škodovy závody J. A. Holman použil záběry ze svých průmyslových filmů, mj. ze *Silnic Konstruktivy*, v roce 1936 ve stříhovém filmu o úloze Československa v nedávné světové historii *Revoluce krve a ducha*.⁵⁹⁾ Ještě větší akcent je pak na motiv silnic položen v pomnichovské verzi tohoto filmu *Ostrov demokracie v moři diktatur* (J. A. Holman, 1938), kde archivní záběry doprovází komentář: „Naše automobily se rozjíždějí našimi novými silnicemi. Silnice jsou tepny státu. Silnice znamenají život a moc.“

Závěr

Analýzou filmů, které vznikly v období první republiky na pomyslném půdorysu koncernu Škoda a naplňují širokou charakteristiku průmyslového filmu,⁶⁰⁾ lze odvodit tři základní koncepty jejich působení. První se opírá o obraz moderního velkého podniku, prostoru továrny a inovací ve výrobě. Spolupráce Škodových závodů s plzeňskou filmovou společností Orbisfilm v první polovině 20. let je příkladem programového vytváření takové reprezentace v souvislosti s významným předělem roku 1918 a orientací závodů na mírovou výrobu. Podstatná je při tom také estetika a estetizace továrny. Filmy zprostředkovávají fascinující proměnu surového materiálu ve výrobek.⁶¹⁾ Dobový tisk zároveň pojmenovává limity tohoto zprostředkování, které mají ve výsledku pozitivní účinek: „Jistě s povděkem shlédne divák zajímavosti dílen a oceláren, ušetřen jsa hluku, kouře, prachu, žáru atd.“⁶²⁾

Druhý koncept, který lze zjednodušeně pojmenovat konceptem dokonalého výrobku, na sebe váže narativní schémata cílená na širší publikum, kterému film dokládá standard konkrétních strojů. V různých variacích a částečně inscenovaných rámcích se setkáváme se záběry strojů vznikajících na výrobních linkách, opouštějících po důkladných zkouškách brány továrny a následně přenášejících svou kvalitu na běžný život uživatele.

58) Zimmermann, „Jak zkoumat průmyslové filmy: metodologická úvaha“, 10.

59) Šlo o přepracovanou verzi amerického filmu *The World in Revolt* (1934). Viz též Robert Kvaček, „První kulturně politický film: J. A. Holman, *Revoluce krve a ducha* (1936)“, *Iluminace* 7, č. 4 (1995), 77–88.

60) Stranou jsme zde ponechali specifickou oblast filmové reklamy v užším smyslu slova.

61) Srov. Lucie Česálková, „Ano, to fabriče milovalo dětinsky svou fabriku: Továrna v československém před-revolučním dokumentu — méně než dvojí mýtus“, *Dok.revue*, 23. 10. 2014, cit. 15. 1. 2022, <https://www.dokrevue.cz/aktualne/ano-to-fabrice-milovalo-detinsky-svou-fabriku>.

62) „Český průmysl ve filmu“, 2.

Poslední vysledovanou kategorií jsou filmy vstupující do diskursu o celospolečenském významu průmyslu a o průmyslové vyspělosti republiky. Film zobrazuje a interpretuje zhmotnění této vyspělosti ve velkých stavbách či jiných významných počinech a současně jako obrazový archiv přesahuje systém podnikových zakázek.

Do značné míry podobnou typologii na příkladě syžetů podnikových filmů společnosti Krupp nabízí Vinzenz Hediger: Filmy ukazují, jak podnik zlepšuje sám sebe, své výroby a prostřednictvím těchto výroků dělá lepším i okolní svět.⁶³⁾ Reprezentaci koncernu Škoda po první světové válce na rozdíl od některých jiných velkých podniků, jako byl právě Krupp, a navzdory tradičně užívanému jménu bývalého majitele chyběl prvek silné osobnosti či prvek rodinný, dynastický. S tím možná souvisí i malý důraz na tradici podniku. Zjevné a určující je naopak napojení na souběžně utvářenou identitu státu a adaptace na poválečnou poptávku nejen po nových produktech, ale i nové funkci průmyslu.

Financování

Tento recenzovaný odborný článek vznikl na základě institucionální podpory dlouhodobého koncepčního rozvoje výzkumné organizace poskytované Ministerstvem kultury ČR.



Obr. 17. Most Dr. Miroslava Tyrše v Děčíně. Montáž (1933). Filmové políčko, NFA

Bibliografie

- Česálková, Lucie. „Ano, to fabrice milovalo dětinsky svou fabriku: Továrna v československém předrevolučním dokumentu — méně než dvojitý mýtus“, *Dok.revue*, 23. 10. 2014, cit. 15. 1. 2022, <https://www.dokrevue.cz/aktualne/ano-to-fabrice-milovalo-detinsky-svou-fabriu>.
- Česálková, Lucie. *Atomy věčnosti: Český krátký film 30. až 50. let* (Praha: Národní filmový archiv, 2014).
- Česálková, Lucie. „Zeměměřič s kinoaparát: Role vizuálních médií v utváření povědomí o zeměpisných poměrech v Československu 30. let 20. století“, *Iluminace* 22, č. 4 (2010), 5–19.
- „Český průmysl ve filmu“, *Český filmový zpravodaj* 3, č. 3 (1923), 2.
- „[ELEKTA-JOURNAL předvedl...]“, *Český filmový svět* 4, č. 12 (1927), 11–12.

63) Srov. Hediger, „Průmyslová produkce jako mediální praxe“, 34.

- „[Elekta journal vyrůstá zvolna...]", *Zpravodaj Zemského svazu kinematografů v Čechách* 7, č. 8 (1927), 7.
- Havelka, Jiří. *Československé filmové hospodářství VI: Dokumentární film 1922–1962* (Praha: SPN, 1965).
- Hediger, Vinzenz. „Průmyslová produkce jako mediální praxe: K významu průmyslového filmu na příkladě podniku Fried. Krupp, Essen“, *Iluminace* 16, č. 4 (2004), 25–37.
- Hediger, Vinzenz – Patrick Vonderau, eds. *Films That Work: Industrial Film and the Productivity of Media* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2009).
- Karlický, Vladimír a kol. *Svět okřídleného šípů: Koncern Škoda Plzeň 1918–1945* ([Plzeň – Praha]: Škoda a. s. – Paseka, 1999).
- Kvaček, Robert. „První kulturně politický film: J. A. Holman, Revoluce krve a ducha (1936)“, *Iluminace* 7, č. 4 (1995), 77–88.
- Kz., „Léčebné ústavy Škodováků ve filmu“, *Nová doba*, 15. 11. 1923, 4.
- „Návrh Škodových závodů na vybudování našich silnic“, *Český Lloyd* 45, č. 43 (1929), 2.
- Nohovcová, Ladislava – Petr Mazný – Milan Šrámek. *150 let společnosti Škoda ve fotografiích a dokumentech* (Plzeň: Starý most, 2009).
- Pětadvacet let Akciové společnosti dříve Škodovy závody v Plzni* (Praha: Akciová společnost dříve Škodovy závody v Plzni, 1925).
- „Plzeňský film“, *Filmový věstník* 2, č. 9 (1922), 11.
- Remeš, Vladimír. „Jak měli Plzeňáci zachránit mladý český film“, *Pravda*, 2. 11. 1968, 4.
- Remeš, Vladimír. „Jak se v Plzni filmovalo“, *Amatérský film* 1, č. 8–9 (1969), [146–147], 176.
- „Slavný návrat Škodovek z Indie“, *Polední list*, 11. 9. 1934, 6.
- Szczepanik, Petr. „Modernism, Industry, Film: A Network of Media in the Baťa Corporation and the Town of Zlín in the 1930s“, in *Films That Work: Industrial Film and the Productivity of Media*, eds. Vinzenz Hediger – Patrick Vonderau (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2009), 349–376.
- „Škodovy závody a československé zemědělství“, *Lidový deník*, 11. 6. 1924, [6].
- Štábla, Zdeněk. *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896–1945. Sv. 1* (Praha: Československý filmový ústav, 1988).
- Štábla, Zdeněk. *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896–1945. Sv. 2* (Praha: Československý filmový ústav, 1989).
- tu. „Výprava dra Peterse ve filmu“, *Lidové noviny*, 22. 9. 1934, 16.
- „Úspěch české výroby filmu v cizině“, *Nová doba*, 26. 8. 1923, 5.
- „Vědeckoprůmyslové filmy“, *Český filmový svět* 2, č. 5–6 (1923), [1b].
- „Velký den Libáňska“, *Venkov*, 19. 7. 1931, 4.
- „Vyznamenání českých průmyslových filmů na mezinárodní výstavě v Turinu“, *Český filmový zpravodaj* 3, č. 28 (1923), [2].
- „Zajímavé matiné v Praze“, *Český směr*, 18. 1. 1923, 2.
- Zimmermann, Yvonne. „Jak zkoumat průmyslové filmy: metodologická úvaha“, *Iluminace* 16, č. 4 (2004), 5–23.

Filmografie

Cesta kolem republiky (Jan A. Palouš, 1923)
Cikáni (Karel Anton, 1921)
Důl Hrabák v Čepirozích (1. polovina 20. let 20. stol.)
Elektrotechnická továrna v Doudlevcích (cca 1924)
Konstrukce jezu Masarykova zdymadla u Střekova (cca 1933)
Mezníky (Karel Anton, 1927)
Most Dr. Miroslava Tyrše v Děčíně. Montáž (1933)
Motorisace velkoměstské dopravy uhlí (1931)
Motorový pluh „S“ 80 HP (1922)
Můj přítel automobil (Karel Anton, 1927)
Návštěva anglických žurnalistů v Čechách (1920)
Ocelárna (1922)
Ostrov demokracie v moři diktatur (J. A. Holman, 1938)
Po stopách Škody (J. A. Holman, 1931)
Pokusný ústav (1. polovina 20. let 20. stol.)
Praha Calcutta (1935)
Praha – Kalkuta – Praha na Škoda Popular (1934)
Revoluce krve a ducha (J. A. Holman, 1936)
Safety First (J. A. Holman, 1934)
Seriová výroba odstředivek značky „Libella“ (1922)
Silnice Konstruktivy (J. A. Holman, 1931)
Slévárna (1922)
Speciální automobily typu „Praga-Kuka“ na odvážení odpadků a popela (1931)
The World in Revolt (1934)
Traktor Škoda vítězí (1933)
Ústřední správa materialu (1. polovina 20. let 20. stol.)
Útok na Prahu (1930)
Velká kovárna (1. polovina 20. let 20. stol.)
Výroba lokomotiv (1922)
Výroba zbraní ve Škodových závodech (cca 1916)

Biografie

Alena Šlingerová je filmová historička a kurátorka. Vystudovala obory český jazyk a literatura a filmová věda na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy. Od roku 2014 pracuje v Národním filmovém archivu v Praze. Zabývá se katalogizačním zpracováním českých a slovenských dokumentárních filmů od roku 1898 po současnost a podílí se na rozšiřování, zabezpečení a zpřístupnění této části sbírky NFA. Věnuje se badatelským a popularizačním aktivitám zaměřeným na dějiny české kinematografie. Přispěla do několika odborných monografií, spolupracovala na kritických vydáních českých filmů na DVD/BD, publikuje v oborových časopisech.

The Audiovisual *Musique Concrète*: Towards the Integrated Soundtrack

Danijela Kulezić-Wilson, *Sound Design is the New Score: Theory, Aesthetics, and Erotics of the Integrated Soundtrack* (New York: Oxford University Press, 2020).

Sound Design is the New Score offers a refreshing perspective on the film soundtrack, due to a particular interest in *musique concrète* and minimalist music. The book revolves around cases that use diegetic sounds as soundtrack material, blurring the line between sound design and music composition. Danijela Kulezić-Wilson is also the author of *The Musicality of Narrative Film* (2015) and co-editor of *The Palgrave Handbook of Sound Design and Music in Screen Media: Integrated Soundtracks* (2016).

The book proposes the concept of “integrated soundtrack”: an understanding of sound design and its elements as equal to the so-called “soundtrack,” which usually only considers the music. Thus, the author reckons “the interconnectedness of all soundtrack elements: [...] score, speech and sound effects” (3) in a less hierarchical manner. In order to fit this purpose, she refers to films in which the distinction between music and sound design blurs. The exposition departs from well-known examples of *musique concrète* in cinema — such as works of Walter Murch, David Lynch with Alan Splet, or Vangelis with Ridley Scott — to perch on the filmographies of Gus Van Sant or Peter Strickland as examples of the “integrated soundtrack.” Along the way, she illustrates her concept both with recent films and past sound design references.

Controversially, Kulezić-Wilson draws attention to sound design precisely through its similitude with the musical soundtrack, proposing to erase the boundaries between them. In doing so, she promises it has more to do with context (of narrative perception, I would add) rather than with the sound sources themselves (33). This appeal brings sound design analysis the closest it ever got to the principles of sampling processing from *musique concrète*. Although *concrète*, electroacoustic, and minimalist music share many principles with sound design, *Sound Design is the New Score* addresses the topic thoroughly for the first time.

Erasing the Boundaries

In “‘The Most Beautiful Area’: Soundtrack’s Liminal Spaces,” Kulezić-Wilson introduces the technological developments that led to a departmentalized sound industry in film [namely music, dialogue, and sound effects (29)], and then later on, with the magnetic tape until the digital workstations, to the categories of recording, dubbing, mixing, and remixing (30). In this account, the author refers to ring

modulators [popularly used by Bebe and Louis Barron in *Forbidden Planet* (Fred M. Wilcox, 1956)], synthesizers, and the sampling culture in general. In this way, the first boundary to be blurred is addressed — that between sound effects and music effects. At the same time, Kulezić-Wilson contextualizes the theory within the universe of *musique concrète*, as sampling is one of its core concepts. Rightly, she illustrates an electronic approach to the soundtrack by referencing the opening scene of *Solaris* (Andrei Tarkovsky, 1972) as well as *The Mirror*'s electroacoustic score (Andrei Tarkovsky, 1975).

Furthermore, “in recent decades a similar fusion results from the use of a musical language that can slip into or emulate noise through the employment of various compositional and performing techniques [...]” which foreground “the materiality of sound” towards the so-called “haptic music” (36) — a term by Miguel Mera, signifying “a mode of perception and expression through which the body is enacted.”¹⁾ To illustrate it, she refers to films by Paul Thomas Anderson, Lynne Ramsay, Denis Villeneuve, and Jonathan Glazer, highlighting the dynamic relationship between director, composer, and sound designer rather than a static (one direction only) and hierarchical (one following the other) arrangement. While the nature of the music in these examples seems to facilitate the author's argument, she proceeds with other, perhaps less obvious examples which expand and direct the analysis to the narrative aspects of sound design that are, strangely enough, seldom in the literature of this kind.

Throughout films such as *The Double* (Richard Ayoade, 2013), *The Trial* (Orson Welles, 1962), and *The Rover* (David Michôd, 2014), *Days of Heaven* and *The Thin Red Line* (Terrence Malick, 1978 and 1998), *Delicatessen* (Jean-Pierre Jeunet, 1991), and *Lancelot du Lac* (Robert Bresson, 1974), Kulezić-Wilson compares sound effects (or foley) to musical phrases. Arguably, they serve the same purpose: to punctuate the narrative and provoke an emotional response (43). In short, the interest lies in an “interplay between narrative and aesthetic concerns [...] where the line between sound design and score is blurred to the point that the differentiation between the two is often impossible” (54). Thus far, the only division the author is yet to blur is between narration and aesthetics.

Aesthetics of Reticence

In “Scoring with Sound, the Aesthetics of Reticence, and Films of Peter Strickland,” the author addresses the foundation of her theory: “the aesthetics of reticence” (56). Given that “music is habitually employed in film to ensure that nothing is left unsaid and no truths remain concealed” (62), she explains that “the aesthetics of reticence insist that restraint and a certain level of ambiguity are the basic conditions for” (61) engagement; as Walter Murch posed it, “a perceptual vacuum” for imagination (73).

Withdrawing from early Russian manifestos, the Dogme-95, or the Romanian New Wave, Kulezić-Wilson challenges the traditional function of sound design as a contextual device and argues for an “informed soundtrack.” For this purpose, it seems crucial that sound design incorporates musical elements and/or the other way around. The blurred line resides precisely in the lack of distinction: music

1) Here the author refers to a concept by Miguel Mera: Miguel Mera, “Materializing Film Music,” in *The Cambridge Companion to Film Music*, eds. Mervyn Cooke and Fiona Ford (Cambridge: Cambridge University Press, 2016), 159. Nevertheless, the term “haptic” is widely used in music and sound studies. For example, Davina Quinlivan borrows Laura Marks' notion of “haptic visuality” and applies it to the sound of breathing. See Davina Quinlivan, “Breath Control: The Sound and Sight of Respiration as Hyperrealist Corporeality in *Breaking the Waves*,” in *Realism and the Audiovisual Media*, eds. Lúcia Nagib and Cecília Mello (London: Palgrave Macmillan, 2009), 155–161.

may be diegetic, and sound effects may be nondiegetic; these roles may be interchangeable, and the aesthetics of reticence “conceives film as a plural” (67).

In this line, “both *Katalin Varga* and *Berberian Sound Studio* (Peter Strickland, 2009 and 2012) afford great opportunities for exploring the fluidity between soundtrack elements” (56), precisely because “the most interesting aspect of *Katalin Varga*’s sound design is the fact that it is often hard to identify the acoustic or visual origin of the sound” (70). This is possible, of course, due to the use of *concrète* elements in the soundtrack, resembling electroacoustic strategies while connecting to the narrative itself. And while it seems that the sounds result from the fiction itself, in *Katalin Varga* the sound design consists of a series of pre-existing pieces by Nurse with Wound — *Cicoria* and *The Schmirz*; Pál Tóth — *Op. 70110*; Richard Stevens — *Mountain Tone*; and Stapleton and Cox — *Grave and Beautiful Name of Sadness* (71, 75 and 77). By the same token, Luciano Berio’s *Visage* is the departing point for the “haunting soundtrack” of *Berberian Sound Studio*, created by the British band Broadcast (83).

At this point, the argument clearly focuses on this “aesthetic of reticence,” advocating for ambiguous and complex rather than explicit and redundant strategies. Whether the musical examples cited above fall into the category of *musique concrète* or not, is not pertinent here. Kulezić-Wilson sheds light on the principles of such context and spares no time proving why the crossover is, to say the least, acceptable. Culturally, *musique concrète* carries universal interest in worldly sounds themselves (in opposition to musical instruments), and cinema has a long tradition of recurring to *traditional* scores to convey the emotion of the narrative. Under Bresson’s token, “what is for the eye must not duplicate what is for the ear” (65), *Sound Design is the New Score* vindicates for more refined sonic choices.

The Erotics of Film Sound

Following this thread, the next chapter sheds light on the subtitle of the book — *Theory, Aesthetics, and Erotics of the Integrated Soundtrack* — by acknowledging its theoretical ground: “Vivian Sobchack’s notion of film as a body, Laura Marks’s work on sensory cinema, and the feminist concept of erotics as theorized by Susan Sontag and Audre Lorde in the 1960s and 1970s, respectively” (90). After a vivid contextualization of erotics and the *sensuous*, the author concludes: “the idea of erotics of cinema, however, should not be confused with film’s subject matter but is rather the manner in which cinema approaches its subject and the relationship it establishes with the audioviewer” (95). Therefore, the *sensuousness* resides in this relationship of intimacy and engagement with the audience; its eroticism lies in the passivity, vulnerability, and radical openness of one towards the other.

In other words, “conventional cinema provides very few opportunities for mindful attention to the environment and its songs” (101); thus, *Sound Design is the New Score* defends “the sensuous aspects of the cinematic experience while also facilitating the space for reflexivity” (100), “exploring the musicality of diegetic sounds” (89). In this case, both Van Sant’s Death Trilogy [*Gerry* (2002), *Elephant* (2003), and *Last Days* (2005)] and three films by Hungarian director Béla Tarr [*Damnation* (1988), *Werckmeister Harmonies* (2000), *The Man from London* (2007)] are examples of such. These films serve as a basis for a comparative study between Claire Denis’s *Beau Travail* (1998) and Anna Rose Holmer’s *The Fits* (2015), which, in turn, illustrate the author’s perspective on how the diegetic sound can *become* the (music) soundtrack.

On the one hand, *Elephant* “absorbs different types of musicality while establishing the sound design as a core site of interrogation in a seemingly purely observational narrative” (103) because “its il-

lusion of realism is often subverted by the sound design, which frequently transverse the diegetic boundary, mixing diegetic sounds with pre-existing pieces of *musique concrète* and soundscape compositions by Hildegard Westerkamp (*Doors of Perception* and *Beneath the Forest Door*) and Francis White" (101). At the same time, *Gerry*'s "most memorable scene [is] a distinctly sensuous and musical experience" (103): through "sounds of walking, wind and occasional birdcalls" (103) the film offers an "audiovisual *musique concrète*" experience (emphasis in the original, 104). By the same token, "the use of background loops in long takes that feature repetitive diegetic sounds" (108) in Béla Tarr's and Ágnes Hranitzky's films provide the same level of engagement. The point is clear: the term *audiovisual musique concrète* "highlights the fact that the source of musicality in these scenes is a sort of *found* sound" as with *musique concrète*, which "is also inevitably manipulated in the process of postproduction" (emphasis in the original, 104).

On the other hand, in "Denis's film the sensuousness of the medium is indeed explored by focusing on the human body and its acoustic environment" (117), while in Holmer's "the almost mechanical persistence of the [integrated] soundtrack [and] the musicalization of diegetic sounds into sampled phrases" (112) resonates with the main character's journey. In both films, the combination of diegetic sounds with nondiegetic music illustrates the two narrative worlds (the one on screen and the one off screen) because "the relationship between the *actors* and the audience is at the heart of the erotics of cinema" (emphasis in original — 117). Although both films focus on the *embodiment* of their characters, "the erotics of cinema" does not concern sexuality or sex itself, but the interchange of intimacy between the screen and the passive spectator — to which "*the surface-aesthetics*" contributes greatly (emphasis in the original, 111). This corroborates the analogy with Katherine Norman's "concept of *reflexive listening*" (102), which Jordan adapted to the audiovisual context as "reflexive audioviewing" (102). Both concepts are highly indebted to "Eisenstein's dialectic approach to montage as a model of explaining the tension between listening modes that take place when the listener actively engages with a soundscape composition" (102), hereby "manifested in the tension between the image and its soundtrack" (102). In all these films, the tension lies between "realistic convention and free counterpoint" (102).

Finally, Hou Hsiao-Hsien's *The Assassin* (2015) exemplifies this "model of the sensuous" without a "sensual depiction of a human body on screen" (89) because it "does produce an unusual sense of bodily awareness, which is not the result of exploiting the corporeal features of the [martial arts] genre" (122). On the contrary, "the perfection of the sound design is manifested in its ability to match the delicacy of the visual elements" (123). According to the author, this is (once again) an achievement of the use of diegetic sounds and increasingly engaging moments of musicalized sound design; a "rhythmic diversity" (121) that promotes engagement.

The Reduced Voice²⁾

The final chapter, "The Musicalization of Speech and the Breakdown of the Film Soundtrack Hierarchy," addresses the voice in the soundtrack at last. Generally, it is enlightening that the central topic of most

2) In analogy to Pierre Schaeffer's "reduced listening," which asserts a listening mode that focuses on the sonic traits of the sound itself, regardless of its source. Pierre Schaeffer, *In Search of a Concrete Music*, trans. John Dack and Christine North (Berkeley: University of California Press, 2013).

film sound analysis is left to the end. From the start, the author promised to break the usual hierarchy of film sound layers, and only now she addresses the “voco-verbocentrism” in film sound (128).³⁾

Furthermore, Kulezić-Wilson keeps the “aesthetic engagement” and chooses cases in which the voice “pursuits the sensory” (129) as any other element in the (integrated) soundtrack; that is, the voice itself is *designed*. The author chooses examples in which there is a “musical logic in the presentation of speech” (129) just as much as she has focused on musical logic in the use of diegetic sounds. In other words, this “decentralization of speech” (129) makes use of the voice and words despite or beyond their meaning.

Following a wide number of examples fitting this contextualization (from Christopher Nolan to Terrence Malick, among others), the author proceeds with three analyses to corroborate her proposal: *Breathe In* (Drake Doremus, 2013), *Spring Breakers* (Harmony Korine, 2012), and *Upstream Color* (Shane Carruth, 2013). In these three cases, Kulezić-Wilson focuses on the aspects in the editing or mixing which contribute to a blurred line between speech and other elements. These are the cases of “nonchronological editing, asynchronous use of speech, verbal and visual repetition, verbal *chiaroscuro*, and musicalized sound effects” (142), showing the possibility to use dialogue as any other loopable content. By finishing with *Upstream Color*, the theory completes a full circle, for “presenting the Sampler as a composer and sound artist whose actions affect the protagonists’ lives symbolically [...] establish[es] sound making and musicality as the film’s primary creative principles” (148).

The Politics of Sound Design

Kulezić-Wilson’s argument concludes on a generous note, in which she will not excuse herself from often referring to films with polemical topics. While she considers their controversies and ambiguous positions, she argues that the sound design itself shows “their open resistance to rules of convention and audience expectation” (154), in contrast with a tradition of musical “semiotic guidance and emotional support” (152). In other words, she understands every sonic choice not only as an artistic criterion but also, and more importantly, as a political statement. The sonic ambiguity accounted for “insists that we have to take the truth of these scenes undiluted and unresolved” (153).

Through examples of “nondiegetic scores that are employed as diegetic sound” (152), Kulezić-Wilson proposes a structure of the integrated soundtrack that goes from haptic music towards the aesthetics of reticence that allows for ambiguity and, accordingly, engagement. She thinks of diegetic sounds as a necessary mediation of aesthetic experience and, therefore, brings in the heritage of *musique concrète* to frame her theory. At some point, it becomes evident she is mostly referring to a general tradition of sound culture (field recordings and soundwalks) because the “illusion of realism” (101) fits the argument of the subversive boundaries in sound design when mixing “diegetic sounds with pre-existing pieces [...] and compositions” (101).

And yet, this transposition of the *musique concrète* context into sound design is appropriate because her claims (about sound design) go in line with those made by Pierre Schaeffer in the early 1950s.⁴⁾ Although Kulezić-Wilson insists on validating sound design precisely because it is *almost like*

3) “Vococentrism” is a term popularized by Michel Chion. See Michel Chion, *Audio-Vision: Sound on Screen*. Second Edition, trans. Claudia Gorbman (New York: Columbia University Press, 2019).

4) See Schaeffer, *In Search of a Concrete Music*.

music, it must be said that the original claims were to liberate sound from its musical and social constraints: to listen to the sound for what it is. However, there is a common sense of sonic liberation and diversity. As the author states: “the world of contemporary music is sufficiently vast and diverse to produce new ideas and audiovisual relationships that can stimulate new modes of perception and a more engaged spectatorship” (69), for “the purpose of sound is neither to support the image nor to oppose it in order to assert its independence” (123).

In fact, the only unblurred line in *Sound Design is the New Score* is to dismiss this “musical logic,” which is clearly and acknowledgedly inherited from Michel Chion’s approach (20). The book benefits from her vast knowledge of the field, clearly balancing newer references (both filmic and literary) with references that have been well established amongst scholars and cinephiles. Her writing is effortless: clear while well-informed. It seems that Kulezić-Wilson speaks both from experience (as a practitioner) and from observation (as a scholar), and as such, her discourse is never over-conceptualized or hard to follow. The reader, in turn, benefits from this simplicity because the writing never falls into jargon or condescension. There is just enough contextualization and little redundancy: Kulezić-Wilson analyzes sounds, music, and scenic actions for what they are and without any speculative interpretations. In this way, the book elegantly manages to bring the sound into the soundtrack — a long-overdue accomplishment — and lead beyond *musique concrète* towards the integrated soundtrack.

Sara Pinheiro

Editorial Note:

We regret to announce that, unfortunately, Kulezić-Wilson passed away in April 2021.

Bibliography

- Chion, Michel. *Audio-Vision: Sound on Screen*. Second Edition, trans. Claudia Gorbman (New York: Columbia University Press, 2019).
- Mera, Miguel. “Materializing Film Music,” in *The Cambridge Companion to Film Music*, eds. Mervyn Cooke and Fiona Ford (Cambridge: Cambridge University Press, 2016), 157–172.
- Quinlivan, Davina. “Breath Control: The Sound and Sight of Respiration as Hyperrealist Corporeality in *Breaking the Waves*,” in *Realism and the Audiovisual Media*, eds. Lúcia Nagib and Cecília Mello (London: Palgrave Macmillan, 2009), 152–163.
- Schaeffer, Pierre. *In Search of a Concrete Music*, trans. John Dack and Christine North (Berkeley: University of California Press, 2013).

Materiální události myšlení

Dieter Mersch, *Epistemologie estetična*, přel. Miroslav Petříček
(Praha: Nakladatelství Karolinum, 2020).

Neodlučitelný svazek umění a filozofie se zdá být věčným problémem myšlení. Pokud je filozofie ve většině svých mutací disciplínou „rozumu“ a „pravdy“, musela nutně, především ve starověkém a novověkém období, postavit uměleckou praxi, orientovanou na prožitky a pocity, do sféry iluze, která rozumu brání; nebo jej minimálně kontaminuje či infikuje ne-rozumem. Za jeden z největších výtěžků kontinentální filozofické tradice konce 19. a celého 20. století (včetně dalšího vývoje) bývá pak označována rehabilitace umění vůči myšlení. Ve známém rozhovoru s Derekem Attridge, jenž nese název „Tato podivná instituce zvaná literatura...“, Jacques Derrida uvedl, že filozofové stále nenašli způsob, jakým literaturu — coby uměleckou disciplínu — definovat či oddělit od problému pravdy.¹⁾ Dle Derridy se zdají být oba typy diskursů — texty literární a non-literární — vzájemně prostoupené. Rovněž podle francouzského filozofa platí, že jen těžko lze vést ostrou dělicí linii mezi literaturou a literární teorií. „Dobrá literární teorie vždy předpokládá akt, literární signaturu či kontra-signaturu, invenční jazykovou zkušenost, zkušenost v jazyce, vepsání aktu čtení do pole textu, který je v rámci tohoto aktu čten.“²⁾ Různé Derridovy texty k literatuře — známé jsou především kafkovské a artaudovské interpretace — ukazují, že literární texty nejsou nutně pouze fikcí, ale především režimem užívání jazyka, který je nezastupitelný, protože dokáže myslet to, co filozofickým (či obecněji odborným) jazykem vyjádřit nelze. Ve zmíněném rozhovoru ostatně zazněl Derridův citát, podle něž je „literatura institucí, která může říci cokoliv...“³⁾ Tuto schopnost pak, dle Derridy, jiné diskursivní typy nemají a ani mít nemůžou. Také proto umění může být nositelem specifického typu poznání, tedy *epistémai*.

Epistemologie estetična,⁴⁾ kniha představitele současné německé filozofie médií Dietera Mersche, do této stále živé kontinentální debaty inspirativním způsobem vstupuje. Následující text na základě dané publikace vyloží a uvede do kontextu Merschův program tzv. negativní mediální teorie, podle něhož mohou být umělecká díla místem či prostorem neredukovatelného a ničím nenahraditelného poznání, tedy specifické epistemické praxe. Přestože je kniha primárně filozoficky zaměřená — zajímá se

1) Derek Attridge, „‘This Strange Institution Called Literature’: An Interview with Jacques Derrida“, in *Acts of Literature*, Jacques Derrida, ed. Derek Attridge (New York: Routledge, 1992), 48.

2) Tamtéž, 52.

3) Tamtéž, 36.

4) V originále *Epistemologien des Ästhetischen* publikace vyšla roku 2015. Český překlad připravil Miroslav Petříček.

o způsob, jakým umělecká díla poznávají –, tak následující stať poukáže ke konkrétním motivům Merschova myšlení, které by při reflexi audiovizuálních děl rovněž mohli vzít v potaz teoretici obrazu a médií.

Myšlení, které je jiné než myšlení

Cílem Merschova projektu je představit prostor uměleckého díla jako původní pole myšlení samého; jako místo, ve kterém probíhá myšlení, jako místo, které myslí. Pokud v souvislosti s Merschovým tzv. estetickým myšlením — nebo uměleckým výzkumem (artistic research)⁵⁾ — píšeme o původním prostoru myšlení, chceme tím zdůraznit, že Merschovu teorii lze nahlédnout coby další model kontinentální filozofie, který prozkoumává hranice reprezentativního myšlení a možnosti pohybovat se mimo jeho reduktivní rámec. Myšlení uměleckých děl není spojeno s předáváním či komunikováním idejí, které by bylo možné si uvědomit v jazyce, ve kterém běžně myslíme, tj. v logocentrickém fonetickém řádu; myslí-li např. filmový obraz, nikdy nemůže myslet to samé co literární text nebo malba. Psaní německého autora pak hledá odpověď na otázku, co vůbec umění myslí, resp. poznání jakého typu nabízí:

Myšlení v uměních je nezbytné vymezit proti klasickým filosofickým pozicím „myšlení“ myšlení, zejména pak proti ztotožnění „myšlení“ a pojmu, resp. proti uzurpaci jazykem, která se stala běžnou po *linguistic turn*⁶⁾ (7–8).

Důležitým motivem Merschova návrhu je tak zpochybnění nutné nadvlády jazyka a obecně diskursivity; jeho kniha *Epistemologie estetična* skrze tzv. mediální myšlení vytváří alternativu vůči dominantnímu myšlení v jazyce, jež je orientované na logos, tedy význam, který má být nositelem poznání samotného. Pokud by filmová teorie vzala Merschův program vážně, otevřelo by jí to cestu k poznání mediality audiovizuálního obrazu, který by již nebyl redukován na potenciality jazykové deskripce a jejích logických vět.

V souvislosti s estetickým myšlením využívá německý filozof v kontinentální filozofické tradici frekventovaného konceptu jinakosti. Spíše než aby „jiné“ bylo stabilně definovatelným pojmem, lze jej chápat jako cosi neredukovatelného, na něž se velká část kontinentálních autorů ve svých textech zaměřovala. Mezi Deleuzovým, Derridovým, Lévinasovým nebo Ricoeurovým „jiným“ jsou značné roz-

5) Když Dieter Mersch, zejména v první části knihy, užívá výrazu „umělecký výzkum“, tak zdůrazňuje, že neprosazuje zavedení institucionálního výzkumu, který by byl prováděn v uměleckých dílech nebo skrze ně. Jde mu spíše o prokázání myšlenky, že umění je nositelem poznání, jež je jiného druhu než poznání vědy nebo filozofie, ale ve srovnání s těmito *epistémami* je zcela plnohodnotné (viz např. strana 7). Přestože Merschovy úvahy jsou silně ovlivněny dekonstruktivní tradicí kontinentálního myšlení (jak přímo, tak nepřímo v jeho textu, jako by spolu s ním stále promlouvali Martin Heidegger a Jacques Derrida), tak připomíná, že podobné teze prosazovali rovněž autoři zcela jiného ražení, např. analytický filozof Nelson Goodman či hegelian Arthur Danto (21). V tomto bodě je však třeba připojit poznámku z druhé strany. Navzdory tomu, že Mersch deklaruje, že netrvá na nutnosti institucionálního prosazení uměleckého myšlení, tak právě touto agendou se zabývá v rámci svého profesorského angažmá na Vysoké škole umělecké v Curychu.

6) Pokračování Merschova citátu: „Myšlení je pojmové poznání, jak zní v tomto ohledu lakonická formulace již u Immanuela Kanta; jeho formou je proto syntéza názoru a pojmu. [...] To rovněž znamená, že pojmy a jejich určení — vlastní místo myšlení — spočívají na predikacích, jejichž směrodatným místem je jazyk“ (8).

díly; spojuje je především snaha myslet to, co stojí mimo reprezentaci, která je primárně prostorem identického. Merschův program pak lze chápat coby další variantu „jiného“ myšlení. „Úvahy, které zde předkládáme [...] trvají na paradoxní formulaci „jiného myšlení“, které je současně „jiné“ než myšlení (jakožto pojem/diskurs)“ (9). Důvod, proč Mersch na pojmu myšlení trvá, není samoučelný, leč poměrně principiální. Estetické myšlení je paradoxem par excellence: na jednu stranu je jiné než myšlení (v tomto ohledu jako by přestávalo být myšlením...), ale zároveň v sobě z myšlení stále něco uchovává (proto ještě není ve sféře ne-myšlení, nýbrž je jiným myšlením...). Je-li umělecká praxe chápána jako jiné myšlení, tak je uvedena do úzkého vztahu k praxi filozofické. Sledovaný vztah Dieter Mersch formuloval takto:

Pokud říkáme, že umění je určitým způsobem práce myšlení, pak je tento způsob myšlení v zásadě velmi podobný filosofické práci. Také filosofická forma práce nutně vystavuje reflexi své vlastní používání jazyka, své médium, tím způsobem, že se v jazyce neustále vytvářejí rýhy, jak to vyjádřil Heidegger. Potud bychom mohli říci, že umění je něco jako jiný typ filosofie. Umění je filosofii podobné tím, že při výkonu své práce do jisté míry pojednává o praxi této práce, přičemž tato praxe stále zůstává nedostupná.⁷⁾

Když Mersch tvrdí, že umělecká praxe je blízká praxi filozofické, tak zdůrazňuje, že oba způsoby práce nutně přinášejí zcela odlišné výsledky, které jsou navíc vzájemně nezaměnitelné:

Umění se podílí na odkrývání potlačeného, monstrózního či nemilého a rovněž tak na specifické analýze prostorů jiných možností a „jiných světů“, které jsou mimo pole vědeckého zdůvodňování, a přesto jde o fakta, která nelze objevovat jiným způsobem (20).

Estetické myšlení však nepřináší pouze jiné poznání, než jakého je schopna filozofie či věda; je rovněž jejich kritickou reflexí, poukazem k jejich epistemickým limitacím. Umění dle Mersche dokáže tematizovat systematickou nevšímavost, prostřednictvím které věda a filozofie zcela obcházejí rozličné aspekty naší zkušenosti se světem, či dokonce, jak německý filozof tvrdí, naše traumata (25). Zastavíme-li se na okamžik u titulu Merschovy knihy, *Epistemologie estetična*, budeme-li se ptát, jaké jsou epistemické možnosti a předpoklady umění, zjistíme, že umění nejen vyplňuje prázdné místo mezi filozofickou a vědeckou disciplínou či metodou, ale rovněž že praxe filozofické a vědecké pojímá coby svůj předmět, jejichž je systematickou reflexí. Mersch píše:

Chápe-li se umění jako ryzí výzkum, pak vždy ve smyslu kritické metody, která věnuje zvláštní pozornost překérnímu a nepravděpodobnému, jednotlivému, nenápadnému či křehkému detailu a jeho efemérní přítomnosti (22).

7) Dieter Mersch, „Performativní reflexe: Rozhovor s Dieterem Merschem“, in *Medienwissenschaft: Východiska a aktuální pozice německé filozofie a teorie médií*, eds. Kateřina Svatoňová – Kateřina Krtilová (Praha: Academia, 2016), 309–310.

K materiálnímu událostem a neprůhlednosti významu

Východiskem Merschova projektu je odmítnutí předpokladu, že myšlení je nevinné, resp. že myšlenky se rodí v naší mysli a je možné je vyjadřovat bez ohledu na vliv média, kterým tak činíme. Jinak řečeno: média myšlení ovlivňují, utvářejí, jsou jejich neredukovatelnou podmínkou. V převodu na teorii umění by tento předpoklad, jež Mersch zpochybňuje, znamenal: filmem nebo literaturou můžeme vyjádřit stejnou myšlenku, protože obě média dělají něco podobného — vyprávějí příběhy. Klíčovým bodem Merschova programu je však zdůraznění materiality jakéhokoliv myšlení. Materialita je přitom, jak upozornil např. Miroslav Petříček, tím, co myšlení zbavuje transparentnosti či průhlednosti ke smyslu či významu, tedy, jak jsme poukázali my, nevinnosti; materialita naopak odhaluje, „co není zcela pod kontrolou ducha či logu.“⁸⁾ Je určitým přebytkem či excesem, který však není odstranitelný, nýbrž nevyhnutelný. Důsledkem těchto skutečností je, že myšlení nejen v různých materiálech probíhá, ale je jimi především utvářeno, protože, řečeno s Petříčkem, „ratio je vždy nějak kontaminováno ze strany *oratio*“.⁹⁾ Pokud se ještě na okamžik přidržíme sledované analogie, tak řekneme: filmem nikdy nevyjádříme totéž co literaturou, protože materialita slov má zcela jiné vlastnosti a estetické účinky než materialita obrazu. Z těchto důvodů Dieter Mersch vyzývá ke sledování zcela konkrétních materiálních podmínek různých uměleckých praxí, protože právě tyto podmínky jsou tím, co daná myšlení utváří. V kontextu filmových obrazů: je třeba sledovat, co se děje s jejich materiálními základy, snažit se hledat, co tyto materiály ukazují, spíše než přistoupit k obrazu jako k něčemu, co lze popsat běžně a transparentně užívanými slovy a větami, které jsou vlastní fonetickému řádu.

Když Dieter Mersch definuje estetické myšlení, tak jej určuje jako bezprostředně spjaté s performativními materiálními akty. Vždy se týká zcela konkrétní události: toho, že se něco — v nějakém materiálu či prostřednictvím nějakého média — stalo.

Myšlením se rozumí praxe zacházení s materiály v materiálu a skrze materiály — například skrze kladení barev, resp. zacházení s médii v médiích anebo skrze média — například skrze vedení štetce, skrze čáru, specifické mediální uspořádání (9).

Zásadním motivem je tak skutečnost, že myšlení není záležitostí výhradně uvědomování si a vyjadřování idejí (nehmotných a abstraktních skutečností, svého druhu událostí duše), nýbrž je vždy naopak jednáním, resp. probíhá prostřednictvím materiálních aktů a praktik (stává se tak událostí, která je možná výhradně v konkrétní podobě, v níž se uskuteční). Dieter Mersch píše:

Spočívá-li důraz zásadně na produkci, znamená to, že je třeba obrátit se důsledně k praxím a jejich překážkám, ke způsobu, jimiž se v nich hmatá a tápe, jakož i ke vzdorovitosti materiálu, k překážkám a hraničním technik a k událostnímu charakteru performativna, tj. k tomu, co mu také uniká, a co se s ním přitom děje (11).

Ve filmovém médiu lze děje, které Mersche zajímají, sledovat především v experimentální, esejistické nebo obecně formálně/materiálně sebereflexivní tvorbě. Bylo by možné se tak obrátit např. ke

8) Miroslav Petříček, „Diskurz, fikce, médium, écriture“, in *Za obrysy média: Literatura a medialita*, eds. Tomáš Chudý – Richard Muller (Praha: Nakladatelství Karolinum, 2020), 152.

9) Tamtéž.

konkrétním pasážím snímku *Sbohem jazyku* (Adieu au langage, 2014) Jeana-Luca Godarda, ve kterých lze například pozorovat, jak se obraz rozpíjí do změní pixelů, jak se jeho standardní tok zpomaluje či dokonce trhá či jak dochází k náhlým změnám ve zvukové stopě. Právě v těchto okamžicích přestává být obraz výhradní reprezentací toho, co bylo natočeno ve vnější realitě, nýbrž se naopak stává mediální událostí, jež odhaluje vlastnosti svých materiálů: zvukových stop, analogového zrnění, digitální pixilace, rychlosti projekce nebo montáže. Reprezentace vnější reality je tak rozrušovaná tím, co stojí mimo reprezentativní řád. Přičemž obě roviny jsou neoddělitelné a vzájemně podmíněné.

Materiální sebe-reflexivita události

Zaměření *Epistemologie estetična* je třeba chápat v širším kontextu Merschovy filozofické práce, která se nesoustředí ani tak na výzkum umění,¹⁰⁾ jako spíše na otázku, jak „myslet myšlení“. Právě umění — coby médium — otevírá cestu, jež něco takového umožňuje. Je-li jádrem Merschova programu idea, že při zkoumání jakéhokoliv myšlení je nutné vzít v potaz materiály, ve kterých se dané myšlení uskutečňuje, potom umělecká tvorba coby aktivita, pro niž je zacházení s materiály a v materiálech typické, získává ústřední význam. Což neznamená, že by Merschův program byl platný výhradně ve sféře umění, spíše jej lze skrze umění nejtransparentněji představit. Ve sledované perspektivě však umělecká díla neplatí coby završené či uzavřené objekty, nýbrž coby události nebo série praktik a technik, jež dávají těmto událostem vyvstávat.

Předmětem Merschova zájmu je především mediální myšlení samotné. „Myšlení umění“ či „myšlení v uměních“ jsou pak spíše jeho paradigmatickými modely, resp. umělecká díla jsou místem či prostorem, ve kterém je mediální myšlení nejsnáze pozorovatelné. V *Epistemologii estetična* zmiňuje např. následující „nástroje umění: provokace, vyhocené přitakávání, které vede až k tomu, že se převrací ve svůj opak“ (22). Formulace v programové eseji „Tertium datur: Úvod do negativní mediální teorie“ jeho zaměření formuluje možná o něco jasněji:

Modelem této teorie jsou vměšování, narušování, překážky, strukturní převraty, extrémní zpomalení nebo zrychlení času, zdvojení či iterace znaků, zvětšeníiny dohnané až k obscennosti: vše, co spouští strategie difference, které nelze vypočíst, nýbrž vždy jen znovu odhalit.¹¹⁾

Všechny tyto postupy spojené s estetickým myšlením Mersch spojuje s pojmem reflexivity. Praktiky, které chápe coby akty myšlení v uměních, jsou vždy postupy, ve kterých je materiál média vystaven určitému tlaku či násilí, které přinutí materiál ve vzdoru reagovat, bránit se, ukázat sebe sama. Pokud jsme výše odkazovali k některým formálním rysům Godardova filmu *Sbohem jazyku*, tak všechny sledované postupy spojuje právě reflexe filmové materiality, která dává vyvstat události média. V již citované programové eseji Mersch uvádí:

10) Že se Mersch nesoustředí na výzkum umění, znamená, že si neklade otázky po tom, co je umění, neadresuje ani témata teorie jednotlivých uměleckých druhů, pochopitelně nesleduje ani historii umění samotnou. Jeho teorie si spíše klade otázku, co filozofie — jakožto disciplína myšlení — získává ze svého svazku s uměním.

11) Dieter Mersch, „Tertium datur: Úvod do negativní mediální teorie“, in *Medienwissenschaft*, eds. Svatoňová – Krtilová, 348–349.

Obraz musíme negovat, musíme jej rozpustit do nesrozumitelné spleti linií, aby divák zakusil hádanku, jejíž řešení, může odhalit jedině tehdy, pokud na obraz pohlédne ze strany, z místa, odkud člověk obvykle nevidí nic. [...] Anamorfóza tak vytváří paradoxní figurálnost, která tím, že jakoby neukazuje nic, zároveň ukazuje samotnou medialitu obrazové konstrukce.¹²⁾

V Merschovské optice audiovizuální médium myslí v momentě, kdy ze své materiality činí svůj „předmět“ či „obsah“; v okamžiku, kdy není médium využito k tomu, aby vyprávělo příběh nebo značilo význam, nýbrž aby ukázalo své vlastní materiální možnosti a předpoklady. V této perspektivě — za využití Merschových tezí — by pak bylo možné komentovat široké spektrum děl: např. obrazy raných kinematografií, snímky francouzské nové vlny, současné tzv. digitální post-cinema nebo šířeji produkci nenarativních pohyblivých obrazů. Zde se nechce říci, že by materialita těchto děl nebyla doposud zkoumána; jde spíše o to, že Merschovy úvahy mohou nabízet možnosti hlubšího poznání vztahu materiálu a prožitku, tj. materiálu v události svého vlastního sebe-reflexivního napětí. Zde je však třeba dodat, že Merschova práce nepředstavuje novou metodologickou osu nebo dokonce instrument k analyzování filmů. Její potenciální přínos pro filmová studia spočívá spíše v tom, že pomáhá identifikovat okamžiky, ve kterých lze audiovizuální médium zastihnout při myšlenkovém aktu. Pokud je dle Mersche podmínkou mediálního myšlení materiální sebereflexivita, tak je logické, že v jeho perspektivě filmy myslí právě v těchto momentech. Z toho důvodu bude Merschova teorie těžko kompatibilní s produkcí, která se orientuje primárně na vyprávění, při němž materiální podmínky narativního aktu cíleně zneviditelňuje či zastírá. Namísto nástrojů k rozboru filmů však texty Dietera Mersche nabízejí teorii, která umožní jisté typy snímků, či dokonce pouze jejich části, uchopit jako zcela svébytné myšlenkové — tedy filozofické — výkony. Merschova teorie tedy může ukázat, co je na filmech filozofického, spíše než aby vedla k rozkrývání filmovědných otázek prostřednictvím filozofických konceptuálních nástrojů.

Paradox singulárních paradigmát

Vzhledem k tomu, že filmovými obrazy se Dieter Mersch v knize *Epistemologie estetična* příliš nezabývá, obrátíme se znovu, již naposledy, k eseji „Tertium datur“, jejíž závěrečnou část německý filozof věnoval snímku *Presents*, který začátkem 80. let vytvořil Michael Snow. Jeho experimentální práci Mersch popisuje takto:

Zprvu nevidíme nic, abychom postupně prostřednictvím zkreslení, jež je ostatně opět anamorfotické, narazili na obraz, který je vystaven téměř násilným aktem, přičemž dlouhou dobu zůstáváme v nejistotě a nevíme, co se nám nabízí k vidění, a zprvu nechceme věřit, že vidíme to, co vidíme. Obraz nás přitom přitahuje tím více, čím jasněji se vyjevuje, aby opět zanikal ve zkreslení.¹³⁾

Pokud zde Dieter Mersch v explicitní rovině popisuje konkrétní materiální událost, tak v rovině implicitní nastiňuje princip mediálního myšlení: „Nejde tu o ukazování určité scény, nýbrž o ukazová-

12) Tamtéž, 347.

13) Tamtéž, 354.

ní média samého. Předvádí se tím jeho medialita.¹⁴⁾ Máme-li se v médiu setkat s médiem, nutně musíme naši pozornost zaměřit na přítomnost; na čisté dění — událostní charakter — toho, co právě zde probíhá. V tomto aktu se nutně odkláníme od významů, které této události připisujeme, vztahujeme se ke způsobu, jakým se materiál či sledovaná hmota před našima očima tzv. děje, odvíjí, čím a jak působí na naše smysly.

Zajímá-li se Dieter Mersch o přítomnost přítomnosti, tak bere v potaz ústřední komplikaci, kterou v možnosti myslet a zakoušet přítomnost odhalil Jacques Derrida. „Přítomnost se nám může prezentovat jedinečně jako medializovaná, tzn. jako již přepsaná, že tedy přítomnost je již protknutá původní nepřítomností.“¹⁵⁾ Máme-li myslet přítomnost, musíme ji myslet v souvislosti s její nepřítomností, také tímto způsobem bychom mohli vyložit Derridův fundamentální pojem diference.¹⁶⁾ Právě na pozadí tohoto aporetického derridovského paradoxu Dieter Mersch popisuje vlastní metodu:

Důsledek se kryje s Derridovou dekonstrukcí, která pracuje s multiplikací přepisů textu, aby umožnila vyvstávání nevědomí, jeho implicitních podřízeností a jejich „postupu“, který vlastně žádným postupem není, dokud se neuskuteční — v Heideggerově terminologii v „brázdě“ a „kresbě“, v Derridově terminologii „stopou“ a „vepisem“ — tentýž manévry: zviditelnění něčeho neviditelného a nezobrazitelného, tzn. strukturality struktury a jejího udávání prostřednictvím oněch proměn a posunů, které zakouší svým výkonem, svou performativitou. [...] Mediálnost se ukazuje jako ona neurčitost, kterou lze zpřístupnit jedinečně neustále novými náčrtky a jejíž znamení se rodí především v performancích, jež jdou napříč, resp. v přerušeních, která přicházejí ze strany, zasahují do struktur a odhalují skoky a rozpory, aby se tak dostaly k paradoxu mediálna, k jeho zmizení ve zjevování.¹⁷⁾

Byla-li v tomto textu zmíněna Merschova výzva prostřednictvím anamorfózy negovat obraz, tak pouze právě skrze tento dekonstruktivní postup lze nahlédnout medialitu média, jeho sebereflexivitu, jeho ukazování, jež jsou přítomné a nepřítomné zároveň. Dosáhnout jejich „čistého“ zpřítomnění tak lze jedinečně skrze jejich narušení; v kontextu audiovizuální produkce tato narušení, jak již bylo uvedeno, představují různé sebereflexivní praktiky analogového nebo digitálního filmového materiálu, případně zvukové stopy. Jedná se o tzv. pohled ze strany — Merschovým slovníkem boční pohled — skrze nějž můžeme nahlédnout difference, prostřednictvím nichž se obraz artikuluje a ukazuje. V souvislosti s tímto postupem Mersch odkazuje rovněž k Rolandu Barthesovi:

Jde o četné odchylky a opakování, jež začíná neustále znovu a odhaluje mechanismy organizace textu, mohli bychom říci: jeho medialitu. Jde o četbu, která se rozchází s běžnými dimenzemi čtení a otevírá text tomu, co působí pod ním, co však nelze spolu-číst.¹⁸⁾

14) Tamtéž.

15) Tamtéž.

16) Jacques Derrida, *Marges de la philosophie* (Paris: Les editions de minut, 1972), 1–31.

17) Mersch, „Tertium datur“, 342.

18) Tamtéž, 352.

Je-li cílem *Epistemologie estetična* prokázání, že prostor umění je prostorem poznání, jaké žádné jiné disciplíny — jako filozofie a věda — nemohou přinést, je nutné se ptát: poznání jakého druhu vůbec umělecká díla nabízí? Mersch říká:

Specifičnost estetického myšlení charakterizujeme jako reflexivní myšlení a zvláštnost jeho *epistémé* jako reflexivní vědění. Na zlomech, známkách difference, tam, kde do sebe nepředvídatelně naráží materiality, kde vzniká napětí anebo kde písmo vbíhá do bílé plochy, kde tón začíná plnit svou látkou prostor, všude tam se vnímání přivrací k sobě, registruje sebe sama a vyjevuje svou mediálnost (103).

Když se filozofové a teoretici pokoušeli popisovat, jak se chovají materiály, či způsob, jakým probíhá mediace samotná, velmi často sledované procesy redukovali na logos: na to, co je vůbec možné vyjádřit prostřednictvím jazyka a významu. Merschova teorie tento problém neutralizuje tím, že materiály a jejich události sleduje tam, kde samy reagují, kde samy pracují, kde vyjevují svou vlastní podstatu, kde jsou událostí více než významem. Kniha *Epistemologie estetična*, případně esej „*Tertium datur*“, zájemce o myšlení média navádějí do pozic, ze kterých lze to, co se povětšinou skrývá, pozorovat přímo při aktech mediality samotné. Dieter Mersch tak ukazuje, jak vnímat přítomnost, která např. Jacquesu Derridovi zůstala odepřena: v pohybu, jenž se rozevírá mezi trhlinami přítomnosti a ne-přítomnosti. Přítomnost nikdy není přítomná sama o sobě, lze ji pouze vyvolat v neodlučitelném svazku s nepřítomností. Obě časové vrstvy jsou totiž vzájemně kontaminované. Toto spojení pak lze zahlédnout, když se podíváme mezi artikulaci artikulovaného, mezi spáry jednoty. Právě k této perspektivě — vstříc medialitě média — nás může vést boční pohled Dietera Mersche.

Důležitým bodem Merschova programu jiného — mediálního — myšlení je vztah singulárního k univerzálnímu, jedinečného k obecnému. Dle Dietera Mersche jednotlivé akty mediálního myšlení neuvěřejí komplexní systém, v jehož rámci by singulární události byly jedna vůči druhé určitým způsobem podmíněné. Tyto události — jednotlivé akty dílčích poznání, jež Mersch označuje jako singulární paradigmaty — se „k sobě navzájem mají jako svědkové, kteří vyjevují určité neopakovatelné vědění. Každé opakování by pak již znamenalo pouze jeho znehodnocení, jeho zánik...“ (104). Událost každého díla přináší zcela specifická „fakta“, ale způsob získávání těchto fakt je univerzální: dochází k němu výhradně při sebe-ukázání, sebe-reflexivní události materiálu média. Při pozorování aktů estetického myšlení jsme tak svědky toho, jak materiály myslí: skrze odhalení jejich materiálních vlastností. V této souvislosti se pak Mersch vrací k následujícímu Derridovu citátu: „Umělec je ten, kdo se stává umělcem jen tam, kde se mu chvěje ruka, tj. v zásadě neví, co se mu děje, kde to, co se stane, mu diktuje někdo jiný“ (104). Důvod, proč Mersch cituje Derridu právě takto, je následující: každý akt estetického myšlení — každá materiální událost — nás konfrontuje s něčím překvapivým a nepravděpodobným. Tyto „náhody“ pak nelze vyjádřit prostřednictvím logu, tedy prostřednictvím jazyka, protože jazyk samotný se snaží události tohoto typu — události nahodilosti, nepravděpodobnosti, prchavosti — redukovat na stabilní a opakovatelné znaky.

Benjamin Slavík

Financování

Tento výstup vznikl v rámci zastřešujícího projektu Specifického vysokoškolského výzkumu 2020 260552 řešeného na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy.

The work was supported by the grant SVV 2020 260552 realized at the Charles University, Faculty of Arts.

Bibliografie

Attridge, Derek. „This Strange Institution Called Literature': An Interview with Jacques Derrida“, in *Acts of Literature*, Jacques Derrida, ed. Derek Attridge (New York: Routledge, 1992), 33–75.

Derrida, Jacques. *Marges de la philosophie* (Paris: Les editions de minut, 1972).

Mersch, Dieter. „Performativní reflexe: Rozhovor s Dieterem Merschem“, in *Medienwissenschaft: Východiska a aktuální pozice německé filozofie a teorie médií*, eds. Kateřina Svatoňová – Kateřina Krtilová (Praha: Academia, 2016), 301–315.

Mersch, Dieter. „Tertium datur: Úvod do negativní mediální teorie“, in *Medienwissenschaft: Východiska a aktuální pozice německé filozofie a teorie médií*, eds. Kateřina Svatoňová – Kateřina Krtilová (Praha: Academia, 2016), 336–355.

Petříček, Miroslav. „Diskurz, fikce, médium, écriture“, in *Za obrysy média: Literatura a medialita*, eds. Tomáš Chudý – Richard Muller (Praha: Nakladatelství Karolinum, 2020), 137–156.

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 obračejte 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.

Television and COVID-19: How to Deal with Global Pandemics While Broadcasting

(Deadline September 30, 2022)

Guest Editor: Jana Jedličková

One reason that COVID-19 is a global issue is that it has significantly influenced our everyday experience, our daily routines, and even imprinted itself into our social behaviour and cultural practice. Though it only appeared as recently as the autumn of 2019 and spread worldwide in the winter of 2020, the virus has already become a fixed part of our shared social reality. It ultimately even reached a point where not only had almost every living human being at least heard of COVID-19, they most probably consumed some content that directly or indirectly reflected upon our own pandemic-related experiences. While it certainly can be viewed as a disruptive element in our shared lives, the global pandemic can also present an opportunity for new ways of making social connections and giving rise to new cultural practices and shared experiences. Television (including online streaming platforms and VOD portals) is a medium that equally occupies the private and public spheres, and thus not only enables constructed reflections of COVID-19 and its cultural and social meanings in our lives, it also creates new interpretations and meanings of the disruptive existence of global pandemics.

Therefore, the following issue of *Illuminace* is focused on the topic of television and TV industries dealing with COVID-19. Even though we realize that topics connected to the virus and its influence on TV industries and audio-visual industries, and the entertainment business in general, are time-consuming in regard to conducting proper academic research, we urge readers to share your academic views on the pandemic's influence on creative industries (mainly connected to linear and non-linear TV). After all, studies reflecting upon broadcasting and/or streaming COVID-19 news, disrupting TV production, or challenging distribution strategies already exist and have been or are in the process of being published.

Many TV productions were held back or cancelled due to the pandemic. TV companies had to change their programming strategies because less new content was being made (leading to fast and cheap reality TV programming, short-format comedy series targeting younger audiences, and extensively relying on reruns and archival programming). Shooting was also upheld by extensive health protection regulations and, lately, also by demands of mandatory vaccinations for cast and crew (in some countries often resulting in losing actors who disagree with the policies). Not to mention there are increased costs for producing TV series. On the other hand, TV programming went through a renaissance due to the need to report reliable information (the role of PSM raised significantly, hand in hand with the viewership of public service media) and to fight against fake news. Many TV companies and streaming services (including VOD portals) reported raised interest in documentary and educational television content, not to mention broadcasting targeting children. COVID-19 also significantly influenced our societal and individual mental health, which television often used as an advantage, and it also reframed a concept of so-called comfort TV. Not only do we observe the rise of calming, soothing, optimistic TV series (contrary to dark and semi-traumatic quality TV prevalent in the past two decades), but the topic of mental health is often the main theme of many TV series and factual programming (e.g., *Ted Lasso*, *Queer Eye*, *The Morning Show*,

We're Here, *Doom Patrol*, *In Treatment*, *WandaVision* and *The Falcon and The Winter Soldier*, *Station Eleven* just to name a few internationally known examples). There is also a new format of covid short programming appearing all over the globe: fictional TV series targeting younger audiences (sometimes branded as online-only or web series) and reflecting upon life during lockdowns (series such as Irish *Le Ceangal*, Spanish *Quarantine Diaries*, or Czech *Láska v čase korony* (Love in the Time of Corona) or *Třídni schůzka* (Parent-Teacher Conference)). Not by chance, series such as these are usually set in Zoom or Skype interface, using specific communication tools and situational comedy coming from relying on lousy internet connections, weak technological skills, and distance relationships. Finally, TV industries needed to adapt very quickly to a new and unprecedented situation. Unlike live arts such as music, theatre, and dance, you can watch your favourite TV programme without the need to leave your apartment. Thus, TV was able to adapt, though not without costs, and even offer space and time to those who were less flexible, such as movie blockbusters aiming for cinema openings. Streaming portals such as Netflix, Amazon, or HBO Max (and other non-exclusively TV VODs) jumped in to catch potential viewers who got stuck in their homes: they even developed and offered group and family viewing options, along with the possibility to chat with friends while watching a TV show, to their interfaces. Many such technological features are being reconsidered as there is no further use for them.

Thus, for this issue, we invite global, national, regional, or other studies, case studies, academic reflections, etc., focusing on COVID-19 and its influence (or presence) on TV and audio-visual industries, with possible topics including but not limited to:

- COVID-19 (or absence of) as a theme of contemporary TV content
- narrative strategies, online communication, and TV content targeting young viewers
- comfort TV framed through COVID-19 pandemic
- educational and documentary TV formats, reality TV, and/or live TV and COVID-19
- reporting COVID-19 news on TV
- watching and streaming TV in the age of COVID-19
- new production and distribution strategies of contemporary TV programming resulting from national lockdowns and health protection regulations
- role of PSB in the context of the COVID-19 pandemic
- COVID-19 resulting in innovative TV programming strategies, targeting new audiences, launching new streaming services and TV channels (or rebranding old ones)
- TV and live arts (music industry and theatre especially) as an example of crisis cooperation due to the COVID-19 pandemic
- technology and COVID-19 in TV broadcasting and streaming
- contemporary TV trends influenced by COVID-19

For further inspiration, see the literature, podcast, and blog examples of semi- or fully academic reflections on COVID-19 in TV industries cited below.

Please send an abstract (250 words) and a short bio (150 words) to lucie.cesalkova@nfa.cz and ja.jedlickova@gmail.com by **June 1, 2022**. The authors will be informed of the decision by **June 25, 2022**. The deadline for submitting the full article is **September 30, 2022**.

Literature:

- Apuke, Oberiri Destiny and Omar Bahiyah. "Television News Coverage of COVID-19 Pandemic in Nigeria: Missed Opportunities to Promote Health Due to Ownership and Politics," *SAGE OPEN* 11, no. 3 (2021), pp 1–13.

- Berman, Judy and Simmone Shah. "How Docu-Mania Took Streaming by Storm," *TIME Magazine* 197, no. 13/14 (2021), pp 95–97.
- Berman, Judy. "How the Virus Attacks Traditional TV," *TIME Magazine* 195, no. 20/21 (2020), pp 87–89.
- "Covid-19 crisis: Public service media audience performance," EBU, 2020, cit. 14. 1. 2022, <https://www.ebu.ch/publications/research/membersonly/report/covid-19-crisis-psm-audience-performance>.
- "Covid-19 crisis: Public service media support to the arts and creative sector," EBU, 2020, cit. 14. 1. 2022, <https://www.ebu.ch/publications/research/membersonly/dataset/covid-19-crisis-psm-support-to-the-arts-and-creative-sector>.
- Flynn, Roddy. "Irish Film and Television the Year in Review-2020: Introduction, The Irish Audiovisual Sector in 2020: Living in the Shadow of Covid," *Estudios Irlandeses - Journal of Irish Studies*, no. 16 (2021), pp 303–311.
- Graca, Martin and Sláva Gracová. "Effect of the Quarantine on Television Viewership," *Megatrends & Media: Media Farm — Totems & Taboo*, no. 1 (2020), pp 41–48.
- Horeck, Tanya. "'Netflix and Heal': The Shifting Meanings of Binge-Watching during the Covid-19 Crisis," *Film Quarterly* 75, no. 1 (2021), pp 35–40.
- Kabbadj, Mohcine and Mohamed Bendahan. "Television Channels in the Face of the Covid-19 Pandemic: Case of Public Television Channels in Morocco," *Essachess* 14, no. 2 (2021), pp 129–150.
- Lino, Mirko. "Post-Apocalypse Now. Cinema and Zombie Series as a Pre-Mediation of Contagion: Spaces, Media and Lockdowns," *Between* 11, no. 22 (2021), pp 113–138.
- Raats, Tim. "The Resilience of Small Television Markets to COVID-19: the Case of Lockdown," *Baltic Screen Media Review* 8, no. 1 (2020), pp 82–89.
- Samudio Granados, Marcela, Mónica Maruri Castillo, and Roberto Ponce-Cordero. "Voices and Images of Hope: The Rebirth of Educational Television in Ecuador in Times of COVID-19," *Journal of Children & Media* 15, no. 1 (2021), pp 65–68.
- Shaw, Caitlin. "Introduction: Television and Nostalgia Now," *Journal of Popular Television* 9, no. 3 (2021), pp 287–91.
- Túñez-López, Miguel, Martín Vaz-Álvarez, and César Fieiras-Ceide, "Covid-19 and Public Service Media: Impact of the Pandemic on Public Television in Europe," *El Profesional de La Información* 29, no. 5 (2020), pp 1–16.

Other sources on contemporary TV industries (and covid-19):

- Aca-Media. *The Society for Cinema and Media Studies*. [podcast]. <https://spoti.fi/3qQV7vB>.
- Digital TV Europe: TV Watch. [podcast]. <https://spoti.fi/3EYNKaD>.
- Digital TV Europe, cit. 14. 1. 2022, <https://www.digitaltveurope.com/>.
- Talking TV. *TV News Check*. [podcast]. <https://spoti.fi/3sUGtWW>.
- FLOW TV, cit. 14. 2. 2022, <http://www.flowjournal.org/>.
- CST online, cit. 14. 1. 2022, <https://cstonline.net/>.

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 započítáním recenzního řízení jazykové i věcné úpravy nabízených textů nebo je do recenzního řízení vůbec nepostoupit, pokud nesplňují základní kritéria původní vědecké práce. Toto rozhodnutí musí autorovi náležitě zdůvodnit. Každou předběžně přijatou studii redakce předloží k posouzení dvěma recenzentům. Recenzenti budou vybíráni podle kritéria odborné kvalifikace v otázkách, jimiž se hodnocený text zabývá, a po vyloučení osob, které jsou v blízkém pracovním nebo osobním vztahu s autorem. Autoři a posuzovatelé zůstávají pro sebe navzájem anonymní. Posuzovatelé vyplní formulář, v němž uvedou, zda text navrhuje přijmout, přepracovat, nebo zamítnout. Své stanovisko zdůvodní v přiloženém posudku. Pokud doporučují zamítnutí nebo přepracování, uvedou do posudku hlavní důvody, respektive podněty k úpravám. V případě požadavku na přepracování nebo při protichůdných hodnoceních

může redakce zadat třetí posudek. Na základě posudků šéfredaktor přijme konečné rozhodnutí o přijetí či zamítnutí příspěvku a toto rozhodnutí sdělí v nejkratším možném termínu autorovi. Pokud autor s rozhodnutím šéfredaktora nesouhlasí, může své stanovisko vyjádřit v dopise, který redakce předá k posouzení a dalšímu rozhodnutí členům redakčního okruhu. Výsledky recenzního řízení budou archivovány způsobem, který umožní zpětné ověření, zda se v něm postupovalo podle výše uvedených pravidel a zda hlavním kritériem posuzování byla vědecká úroveň textu.

Další ustanovení

U nabízených rukopisů se předpokládá, že autor daný text dosud nikde jinde nepublikoval a že jej v průběhu recenzního řízení ani nebude nabízet jiným časopisům. Pokud byla publikována jakákoli část nabízeného textu, autor je povinen tuto skutečnost sdělit redakci a uvést v rukopise. Nevyžádané příspěvky se nevracejí. Pokud si autor nepřeje, aby jeho text byl zveřejněn na internetových stránkách časopisu (www.iluminace.cz), je třeba sdělit nesouhlas písemně redakci.

Pokyny k formální úpravě článků jsou ke stažení na téže internetové adrese, pod sekci „Autoři článků“.

Knihovna Národního filmového archivu nabízí zahraniční filmové databáze

<https://nfa.cz/cz/knihovna/licencovane-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.

Zahraniční filmové databáze v Knihovně NFA:

1. **Screen Studies Collection** (dříve FIO — Film Indexes Online)

nabízí komplexní nástroj pro přístup k aktuálním publikacím zaměřeným na filmovou vědu spolu s podrobnými a rozsáhlými filmografiemi.

Kolekce zahrnuje indexy a filmografie

- a) American Film Institute (AFI) Catalog
- b) Film Index International (FII)
- c) FIAF International Index to Film Periodicals

a) **American Film Institute (AFI) Catalog**

Filmografická databáze zaměřená na americkou produkci poskytující podrobné informace o dlouhometrážních hraných filmech vyrobených na území USA nebo financovaných americkými produkčními společnostmi v období 1893–1972. Databáze obsahuje více než 48000 záznamů filmů s produkčními informacemi, technickými údaji, údaji o tvůrcích, hereckém obsazení a ztvárněných postavách; dále záznamy obsahují podrobný obsah filmu, poznámkový aparát, žánrové zařazení filmu a citační odkazy. Nové údaje jsou vkládány dvakrát ročně. Klíčový zdroj doporučený pro výuku, výzkum a studium filmového umění.

b) **Film Index International (FII)**

Filmografický informační zdroj vytvářený British Film Institute (BFI). Představuje světově nejrozsáhlejší profesionálně budovanou filmovou knihovnu s více než 100000 podrobných záznamů o filmech ze 170 zemí od prvních němých 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 audiovize a tím také přispívat k větší transparentnosti audiovizuálního sektoru v Evropě. EAO sleduje všechny oblasti audiovizuálního průmyslu: film, televizní vysílání, video/DVD a nová média. O každé z těchto oblastí poskytuje informace ve sféře trhu a statistiky, legislativy a financování výroby audiovizuálních děl. EAO sleduje a podrobně analyzuje vývoj audiovizuálního sektoru v členských státech.

Působí v právním rámci Rady Evropy a spolupracuje s řadou partnerských a profesních organizací z oboru a se sítí korespondentů. Kromě příspěvků na konference jsou dalšími hlavními činnostmi vydávání ročenky, zpravodaje a zprávy, kompilace a správa databází a poskytování informací prostřednictvím internetových stránek observatoře (<http://www.obs.coe.int>).

Česká republika je členem EAO od roku 1994.

LUMIERE VOD je adresář evropských filmů dostupných na vyžádání v Evropě. Najdete služby a země, kde je film uveden na VOD, a zkombinujte vyhledávací kritéria a vytvořte seznam dostupných filmů podle režiséra, země nebo roku výroby.

Prezentační video je k dispozici https://www.youtube.com/watch?v=Wxp_SwD3BZg.

Tento projekt, spravovaný Evropskou audiovizuální observatoří, je podporován programem CREATIVE EUROPE Evropské unie.

LUMIERE VOD je databáze evropských filmů dostupných na placených videích na vyžádání (transakční a předplatné VOD). Poskytuje seznam filmů dostupných v daném okamžiku ze vzorku služeb na vyžádání působících v Evropské unii.

LUMIERE VOD je primárně určen pro profesionály v audiovizuálním průmyslu : autory, producenty, distributory, filmové fondy a regulátory, aby jim pomohl sledovat využití filmů na VOD a posoudit složení katalogů VOD. Účelem není usnadnit pronájem nebo nákup filmů ani předplatné služby.

LUMIERE VOD řídí Evropská audiovizuální observatoř na základě maximálního úsilí. Adresář je aktuálně v beta verzi a obsahuje asi 300 katalogů VOD. Počet sledovaných katalogů a frekvence aktualizací se bude postupně zvyšovat.

Poskytnuté informace

Databáze je prohledávatelná podle řady kritérií. Upozorňujeme, že:

- všechna metadata jsou poskytována s maximálním úsilím;
- zahrnuli jsme možnost vyhledávat filmy podle originálních nebo alternativních titulů. Na stránkách výsledků se zobrazí pouze původní název;
- země produkce uvádějí různé země podílející se na výrobě filmu. Země produkce uvedená na

prvním místě označuje zemi, která údajně nejvíce přispěla k financování filmu. Nejedná se o oficiální státní příslušnost filmu, jak je posouzeno národním filmovým fondem nebo národním regulátorem.

I když byla věnována maximální pozornost zajištění přesnosti, není poskytována žádná záruka, že materiál neobsahuje chyby nebo opomenutí. Naším cílem je udržovat tyto informace aktuální a přesné. Pokud budeme upozorněni na chyby, pokusíme se je vyřešit. Můžete nás kontaktovat ohledně jakýchkoli technických informací v adresáři pomocí kontaktního formuláře.

Evropská audiovizuální observatoř (EAO) vznikla roku 1992 jako následnická organizace Eureka Audiovisuel, jejím sídlem je Štrasburk. Činnost této instituce spočívá ve sběru a šíření informací o audiovizuálním průmyslu v Evropě. V současné době sdružuje 41 členských států a Evropskou unii, zastoupenou Evropskou komisí. Je financována přímými příspěvky členských zemí a příjmy z prodeje svých produktů a služeb.

Posláním EAO je poskytovat informace profesionálům v oblasti audiovize a tím také přispívat k větší transparentnosti audiovizuálního sektoru v Evropě. EAO sleduje všechny oblasti audiovizuálního průmyslu: film, televizní vysílání, video/DVD a nová média. O každé z těchto oblastí poskytuje informace ve sféře trhu a statistiky, legislativy a financování výroby audiovizuálních děl. EAO sleduje a podrobně analyzuje vývoj audiovizuálního sektoru v členských státech.

EAO vydává Statistickou ročenku, měsíčník IRIS se speciálními suplementy (v tištěné i elektronické podobě), účastní se různých konferencí a workshopů. Na webových stránkách EAO jsou veřejnosti dostupné tyto informační databáze: LUMIERE (obsahuje údaje o sledovanosti filmů distribuovaných v evropských kinech), IRIS MERLIN (informace o legislativě upravující audiovizuální sektor v Evropě), databáze poskytovatelů AVMS. Informace o provozování televizního vysílání v členských státech obsahuje databáze MAVISE. Všechny tyto informace jsou poskytovány v angličtině, francouzštině a němčině.

Nejvyšším orgánem EAO je Výkonná rada, v jejímž předsednictví se každý rok střídají jednotlivé členské země.



**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 jakéhokoli 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

4 / 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 Slováková, Kateřina Svatoňová,
Petr Szczepanik, Jaroslav Švelch

Vydává / Published by:

Národní filmový archiv, www.nfa.cz

Adresa redakce / Address:

Národní filmový archiv, Oddělení podpory výzkumu
Malešická 12, 130 00 Praha 3

Iluminace je recenzovaný vědecký časopis. Redakce
přijímá rukopisy na e-mailové adrese lucie.cesalkova@nfa.cz
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: Tiskárna Protisk, s. r. o.

Iluminace vychází 4× ročně. /

Iluminace is published quarterly.

Rukopis byl odevzdán do výroby v dubnu 2022. /

The manuscript was submitted in April 2022.

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

CONTENTS ILUMINACE 4/2021

ARTICLES

Ondřej Pavlík: Beyond Professional and Fan Criticism:

Affinitive Rhetoric of Czech Video Reviews of Films on YouTube

Perrine Val: From Moving Images to Archival Films: Contemporary Uses of Non-fiction Cinema in the Promotion of Rebuilt Cities

Alena Šlengerová: How Industry Has Employed Czech Cinema.

An Example of Interwar Filmography by the Škoda Group

REVIEWS

Sara Pinheiro: The Audiovisual *Musique Concrète*: Towards the Integrated Soundtrack

(Danijela Kulezić-Wilson, *Sound Design is the New Score: Theory, Aesthetics, and Erotics of the Integrated Soundtrack*)

Benjamin Slavík: Material Events of Thinking (Dieter Mersch, *Epistemologie estetična*)

OBSAH ILUMINACE 4/2021

ČLÁNKY

Ondřej Pavlík: Za hranice profesionální a fanouškovské kritiky.

Afinitní rétorika českých filmových videorecenzí na platformě YouTube

Perrine Val: From Moving Images to Archival Films: Contemporary Uses of Non-fiction Cinema in the Promotion of Rebuilt Cities

Alena Šlangerová: Jak průmysl zaměstnal českou kinematografii.

Příklad meziválečné filmografie koncernu Škoda

RECENZE

Sara Pinheiro: The Audiovisual *Musique Concrète*: Towards the Integrated Soundtrack

(Danijela Kulezić-Wilson, *Sound Design is the New Score: Theory, Aesthetics, and Erotics of the Integrated Soundtrack*)

Benjamin Slavík: Materiální události myšlení (Dieter Mersch, *Epistemologie estetična*)