

ILUMINACE

Časopis pro teorii, historii
a estetiku filmu

The Journal of Film Theory, History,
and Aesthetics

1 / 2025



Na obálce / Front cover:

Políčko z filmu/ Film Still from: *Eden* (Ágnes Kocsis, 2020).

ILUMINACE

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

1 / 2025

Ročník / Volume 37

OBSAH

Články

György Kalmár: From Post-Communist to Post-Human Care. A Comparative Study of <i>The Death of Mr. Lazarescu</i> and <i>Eden</i>	5
Martin Špírk: The Clash of Sino-Tibetan Propaganda On-screen. A Case Study of Tibetan Exile Movie Theatre	27
Anna Wróblewska: Polish Contemporary Cinema. Between Right-wing Cultural Policy and Netflix Imperialism.....	49
Agnieszka Kiejziewicz: Visual Expansions in Narrating Contemporary Conflicts and History. The Possibilities of Virtual Reality Films	73
László Strausz: Move on Down. Precarity in Contemporary Hungarian Cinema.....	95
Jiří Sirůček: Aparátová teorie, postkinematografické dispozitivy a algoritmická interpelace subjektu.....	99
Dita Stuchlíková: Historický vývoj terminologie českého animovaného filmu v období 1919–1990	123

Recenze

Rudolf Schimera: Godzilla versus Král monster (Dan Krátký, <i>Král monster!</i> <i>Filmy s Godzillou v letech 1954 až 1965</i>).....	151
Miroslava Papežová: Audiovizuální itineráře hudebních videí v současném mediálním ekosystému (Tomáš Jirsa – Mathias Bonde Korsgaard, eds., <i>Traveling Music Videos</i>).....	160

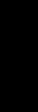
CONTENTS

Articles

György Kalmár: From Post-Communist to Post-Human Care. A Comparative Study of <i>The Death of Mr. Lazarescu</i> and <i>Eden</i>	5
Martin Špírk: The Clash of Sino-Tibetan Propaganda On-screen. A Case Study of Tibetan Exile Movie Theatre	27
Anna Wróblewska: Polish Contemporary Cinema. Between Right-wing Cultural Policy and Netflix Imperialism.....	49
Agnieszka Kiejziewicz: Visual Expansions in Narrating Contemporary Conflicts and History. The Possibilities of Virtual Reality Films	73
László Strausz: Move on Down. Precarity in Contemporary Hungarian Cinema	95
Jiří Sirůček: Apparatus Theory, Post-Cinematic Dispositifs, and the Algorithmic Interpellation of the Subject	99
Dita Stuchlíková: Historical Development of Czech Animated Film Terminology in the Period 1919–1990.....	123

Reviews

Rudolf Schimera: <i>Godzilla versus King of the Monsters</i> (Dan Krátký, <i>Král monster!</i> <i>Filmy s Godzillou v letech 1954 až 1965</i>).....	151
Miroslava Papežová: Audiovisual Itineraries of Music Videos in the Contemporary Media Ecosystem (Tomáš Jirsa – Mathias Bonde Korsgaard, eds., <i>Traveling Music Videos</i>).....	160



<https://doi.org/10.58193/ilu.1802>

György Kalmár  <https://orcid.org/0000-0003-3440-038X>
(University of Debrecen, Hungary)

From Post-Communist to Post-Human Care

A Comparative Study of The Death of Mr. Lazarescu and Eden

Abstract

On basis of a comparative close reading of two paradigmatic Eastern European films about precarious lives and acts of care, this article explores the relationship between three distinct but interrelated phenomena: (1) the early 21st century experience of increased precarity and vulnerability, (2) certain philosophical or theoretical trends (such as care ethics and critical posthumanism) that aim to conceptualize this new state of insecurity, and (3) new Eastern European cinematic trends that can be understood as responses to the first two phenomena. The article's starting hypothesis is that socially committed Eastern European art cinema responds to the social and cultural changes of the times, and therefore expresses a whole set of cultural assumptions about ethical behaviour, the human being's relation to others, or the possible values that may govern human decisions. By comparing a classic example of the Eastern European social problem film, *The Death of Mr Lazarescu* with the more recent *Eden*, the article highlights recent cinematic shifts in the representation of precarious lives. By putting these two films in the context of the Eastern European social problem film, the article explores the ways the 21st century experience of ecological crisis and the cinematic influence of transnational ecocinema may change existing Eastern European cinematic practices, inspiring new, eco-critically informed ethical approaches and definitions of precarity.

Keywords

precarity, care ethics, post-communist, post-human, *The Death of Mr Lazarescu*, *Eden*

— — —

The following article explores new developments in Eastern European art cinema that can be regarded as responses to such early 21-st century crisis-situations as climate change and environmental degradation. These films are also often shaped by those new theoretical discourses that aim to theorize the present experience of vulnerability, precarity, and

crisis.¹⁾ Based on the contextualized comparison of two specific films, *The Death of Mr. Lazarescu* (Cristi Puiu, 2005) and *Eden* (Ágnes Kocsis, 2020), I will outline two different approaches to the cinematic representation of “precarious lives,”²⁾ and show the ways the differences between the two films may be attributed to the influence of such trends as critical posthumanism, ecocriticism and the ethics of care. By contrasting two cinematic definitions of precarity, which may be associated with two historically specific ethical approaches that I will call post-communist and post-human care, the article also indicates possible ways Eastern European cinematic traditions may shift due to the above mentioned historical experiences.

In the English language precarity stands for the state of being precarious or uncertain, a state of persistent insecurity, vulnerability or danger. While the term scarcely occurs in late 20th century academic literature, in the crisis-ridden early 21st century it became a key term in a wide variety of fields, such as sociology, labour studies, environmental humanities, disability studies, gender studies, migration studies, and political economy, a crucial concept for theorizing life in an era of uncertainty. In this article, following Judith Butler, I define precarity as a socially and politically produced condition, which manifests in historically specific ways.³⁾ When contrasting various cinematic definitions of precarity, I will indicate the processes through which the ontological precariousness of bodies is turned into socially and politically constituted forms of precarity in ways that are not only specific to geographical space and historical time, but are also shaped by the ways Eastern European cinemas react to these new historical, artistic and theoretical trends. Relying on a set of recent studies from sociology and political science, I argue that Eastern Europe, the former Eastern bloc, can be still recognized as a region with shared historical experiences, sociocultural characteristics and political trends, a “unique cultural space,”⁴⁾ which also produces recognisably regional experiences and cultural representations of precarity.⁵⁾ It is for these reasons that I rely on the East / West distinction, which, according to the above referenced studies, remains relevant in the post-communist period as well. While Eastern Europe cannot be comfortably placed in the Global North / Global South binary, in which its historical, social and political particularities become invisible, it does remain an “Other Europe,”⁶⁾ distinguishable from the northwest European centre.

When exploring Eastern European cinematic representations of precarity and their shifting representational paradigms, one has to acknowledge the tendency of European art

1) The present research was supported by the Faculty of Humanities of the University of Debrecen, Hungary. Some of the ideas developed here were first formulated in different contexts in György Kalmár, “Post-Crisis Reckoning: Making Sense of Early 21st Century Civilizational Ruptures,” *Acta Sapientia Philologica* 13, no. 1 (2021), 1–17 and György Kalmár, “*Eden* and Eastern European Ecocinema,” *Studies in Eastern European Cinema*, March 9, 2023, 1–23. I also owe thanks to my colleagues for their valuable comments at the NECS 2023: Care conference in Oslo, where this research was first presented.

2) Judith Butler, *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence* (London: Verso, 2004).

3) Ibid.; Judith Butler, *Frames of War: When Is Life Grievable?* (London: Verso, 2010); Gediminas Lesutis, *The Politics of Precarity: Spaces of Extractivism, Violence, and Suffering* (London and New York: Routledge, 2020).

4) Dina Iordanova, *Cinema of the Other Europe: The Industry and Artistry of East-Central European Film* (London and New York: The Wallflower Press, 2003), 5.

5) Ivan Krastev and Stephen Holmes, *The Light that Failed: A Reckoning* (London: Allen Lane, 2019).

6) Iordanova, *Cinema of the Other Europe*.

cinema in general to present social problems and raise awareness about the struggles of ordinary people. This socially committed, emancipatory attitude has been among the key defining characteristics of art cinema throughout its history, from Eisenstein through Vittorio de Sica to the Dardenne brothers. This democratic and emancipatory potential of cinema is even more pronounced in the often oppressive, authoritarian political climate of Eastern European countries, both before and after the fall of communism, where film is one of those rare mediums in which social issues can be problematized and public debates can be initiated.

Even before ecocriticism, critical post-humanism or care ethics gained prominence and called attention to human and non-human precarity, Eastern European art films had the tendency to be attentive to vulnerability and precariousness. Many of the most influential Eastern European auteur films speak of a heightened sense of human vulnerability, which lies often at the very focus of these films. This sharp sense of socially and “politically mediated differential exposure to violence” and harm⁷⁾ is traceable in such classics as *Ashes and Diamonds* (Andrzej Wajda, 1958), *The Shop on Main Street* (Ján Kadár and Elmar Klos, 1965), *Andrei Rublev* (Andrei Tarkovsky, 1966), *The Round-Up* (Miklós Jancsó, 1966) or *Closely Watched Trains* (Jiří Menzel, 1966), as well as in such recent multiple award-winning titles as *4 Months, 3 Weeks and 2 Days* (Cristian Mungiu, 2007), *Delta* (Kornél Mundruczó, 2008) or *Cold War* (Paweł Pawlikowski, 2018). Though many of these films are repeatedly acclaimed for elevating that sense of human vulnerability and precariousness to a metaphysical level, to an ontological condition (as most notably in the films of Tarkovsky and Tarr), the films tend to define this condition through such a social backdrop that associates the sense of vulnerability with specifically Eastern European historical and sociocultural phenomena. These cinematic trends have contributed to depicting Eastern Europe in the European cultural imaginary as a place where human lives are cheaper, less protected, more vulnerable and afflicted. Though there may be plenty of sociological and medical studies that support such a “dark vision”⁸⁾ of the region, in this article I focus mostly on the discursive aspect of these figurations of Eastern Europe, and regard them primarily as cinematic mythologies, in other words, cultural fabrications. The differences between these cinematic acts of self-fashioning, and the various representational strategies and cinematic imaginaries one encounters in these films call attention to the importance of art films and more specifically the social problem film in shaping the cultural imaginary of Eastern Europe.⁹⁾

Indeed, both *The Death of Mr. Lazarescu* and *Eden* can be regarded as time-specific variations or timely appropriations of the so-called social problem film, also referred to as social-consciousness film or message film in film theory and criticism.¹⁰⁾ It is an important cinematic trend in both art and genre cinema, which is often theorized as a separate, recognizable genre.¹¹⁾ Significantly for the present study, cinema attendance statistics suggest

7) Lesutis, *The Politics of Precarity*, 7.

8) Doru Pop, *Romanian New Wave Cinema: An Introduction* (Jefferson: McFarland, 2014), 37.

9) Iordanova, *Cinema of the Other Europe*.

10) Steve Neale, *Genre and Hollywood* (London and New York: Routledge, 2000), 105.

11) Peter Roffman and Jim Purdy, *The Hollywood Social Problem Film: Madness, Despair and Politics from the Depression to the Fifties* (Bloomington: Indiana University Press, 1981), viii; Neale, *Genre and Hollywood*, 105.

that the social problem film is one of the most popular film types or genres in both Romania and Hungary.¹²⁾ Its most defining characteristic feature is “the dramatization of topical social issues”¹³⁾ in a film narrative, that is, the combination of “social analysis and dramatic conflict within a coherent narrative structure.”¹⁴⁾ Although these qualities overlap with some of the typical trends in global art cinema, and may also appear in many other genres, such as the biopic, the historical film or even science fiction, “social problem films are distinct from them in that they typically have settings roughly contemporaneous with their moment of release, and they usually employ a serious tone and realistic mode of representation in engaging with their subject matter.”¹⁵⁾ Importantly for both films to be analysed in detail here, social problem films also tend to highlight and explore the problematic relationship of an individual (its protagonist) with specific social institutions.¹⁶⁾ As Roffman and Purdy’s book or Neale’s article demonstrate, social problem films, because of their focus on the issues of their times, tend to change in sync with the societies at large, and are therefore ideal material for academic studies that wish to explore films in a social, cultural or political context.

In the comparative analysis below I will argue that *The Death of Mr. Lazarescu* and *Eden* belong to two distinct periods in this history, and that the changes in their approach to human vulnerability, precarity and the social problems that create them are (at least partly) due to the influence of ecocriticism and ecocinema. This leads to the research question how the traditional portrayal of precarious lives in Eastern European social problem films aligns with the principles of these characteristically 21st century cinematic trends and theoretical perspectives. In the analyses below I will highlight the ways the cinematic reception of these critical trends necessarily includes acts of localization, appropriation and the readjustment of formal filmmaking strategies. The above mentioned discourses consciously and systematically challenge one’s fundamental assumptions about (post)industrial capitalism and its modus operandi, the human subject’s relation to its environment (or the Earth as such), as well as the meaning and targets of ethical behaviour.¹⁷⁾ These conceptual shifts have significant implications for cinema, affecting social imaginaries, the stories told, the way precarity is depicted and understood, as well as the meaning of ethical behaviour.

Ecocinema is closely related to such trends: its emergence marks a new sense of (non-anthropological, ecological or biological) precarity. As opposed to Shpolberg and Brasis-

12) Andrea Virginás, *Film Genres in Hungarian and Romanian Cinema: History, Theory, and Reception* (London and New York: Lexington Books, 2021), 118.

13) Marcia Landy, *British Genres: Hollywood and Society, 1930–1960* (Princeton: Princeton University Press, 1991), 432.

14) Roffman and Purdy, *The Hollywood Social Problem Film*, viii.

15) Steven Doles, “Social Problem Films,” *Oxford Bibliographies*, March 30, 2015, 1.

16) Roffman and Purdy, *The Hollywood Social Problem Film*, viii; Neale, *Genre and Hollywood*, 105.

17) Masha Shpolberg and Lukas Brasiskis, eds., *Cinema and the Environment in Eastern Europe: From Communism to Capitalism* (New York and Oxford: Berghahn Books, 2023); Paula Willoquet-Maricondi, *Framing the World: Explorations in Ecocriticism and Film* (Charlottesville: University of Virginia Press, 2010); Maurice Hamington and Michael Flower, eds., *Care Ethics in the Age of Precarity* (Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 2021); Joseph Kupfer, *Feminist Ethics in Film: Reconfiguring Care through Cinema* (Bristol and Chicago: Intellect, 2012).

kis's seminal volume,¹⁸⁾ I do not regard ecocinema here as merely a critical approach or interpretive strategy. For practical reasons, similarly to MacDonald, Willoquet and others, I regard both specific thematic and formal characteristic features of the films necessary so as to be categorized as ecocinema. These include focusing on environmental themes, criticizing or undermining anthropocentrism and industrial modernity, raising awareness about environmental issues or damaging industrial practices, and experimenting with alternative film formats that may lead to a more ethical view of the biosphere.¹⁹⁾

According to this stricter or narrower definition of ecocinema, however, one finds relatively few examples from Eastern Europe.²⁰⁾ These are mostly documentaries or experimental films and videos, such as *Sirenomelia* (Emilija Škarnulytė, 2017), *Acid Forest* (Rugile Barzdziukaite, 2018), *Frozen May* (Péter Lichter, 2017), *Greetings from Free Forests* (Ian Soroka, 2018), *Freshwater* (Peter Riviera, 2021), or *Land of Warm Waters* (Igor Buharov and Ivan Buharov, 2022), with only a few potential feature film examples, such as Gregorz Królikiewicz's experimental feature *Trees* (Drzewa, 1995), György Pálfi's *Hukkle* (2002), Sonja Prosenč's *The Tree* (Drevo, 2014), or Angieszka Holland's *Spoor* (2017). The Hungarian director Ágnes Kocsis's 2020 film *Eden* is thus among the first examples of this trend in the Eastern European feature film scene. *Eden* is also important for the present study because it seems to consciously re-examine the traditional representational strategies and definitions of precarity of the Eastern European social problem film in the light of our 21st century understanding of ecological crisis.

Therefore, in what follows, I will map out the transformative effects that the 21st century state of precarity as well as the ensuing new perspectives of ecocriticism and care ethics may have on Eastern European social problem films, with a particular focus on the ways precarious lives and acts of care are understood and represented. In my comparative study of *The Death of Mr. Lazarescu* and *Eden*, I will highlight the most significant shifts in representational strategies. Both films tell stories about precarious lives and acts of care, but while *Lazarescu* suits the formula of the Eastern European social problem film, of which it is a formative example, and depicts what one could call post-communist precarity, *Eden* shows signs of a profound philosophical and cinematic transformation in its approach, and can be regarded as one of the first Eastern European cinematic representations of post-human precarity. Though the two films can naturally be placed in a chronological order, my intention is neither to create a teleological narrative of cinema's historical progress, nor to jump to generalizing conclusions about the effect of ecocinema on Eastern European film cultures at large, but rather to explore possible examples of the ways new challenges and influences of the new millennium may shape Eastern European cinematic accounts of precarious lives, thereby potentially changing several well-established and artistically successful regional cinematic conventions.

18) Shpolberg and Brasiskis, eds., *Cinema and the Environment in Eastern Europe*.

19) See: Willoquet, *Framing the World*, xi–xvii, 9–10; Scott MacDonald, "Toward an Eco-cinema," *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment* 11, no. 2 (2004), 111.

20) Meta Mazaj, "Coming to the Senses: Environmental Ethics and the Limits of Narrative in Contemporary Slovenian Cinema," in Shpolberg and Brasiskis, *Cinema and the Environment in Eastern Europe*, 219; Kris Van Heuckelom, "Cinema of the Forest People: From Environmental Consciousness Toward Ecocritical Perspectives in Polish (Post)communist Film," in Shpolberg and Brasiskis, *Cinema and the Environment in Eastern Europe*, 245.

Changing definitions of the precarious Other

Now let me turn to *The Death of Lazarescu*, Cristi Puiu's 2005 film, which "put the Romanian New Wave on the international map"²¹⁾ by winning the prestigious *Un Certain Regard* prize in Cannes, so as to lay out the basic characteristic features of its approach to precarity and care. First of all, true to the traditions of the European social problem film and realist filmmaking in general, one can notice a clear "commitment to revealing lived material and political experience,"²²⁾ for example in the way the film creates the authentic feel of a well-definable social situation with realist aesthetics, "inherent minimalism," "verbal naturalism," "long shots and slow-paced action."²³⁾ The fact that *Lazarescu* chooses its protagonists from the less privileged classes, so as to emphasise the social and psychological effects of post-communist destitution and disenchantment is equally typical of both the Romanian New Wave and the New Hungarian Cinema of the early 2000s. This tendency, as Doru Pop convincingly demonstrates, can be traced back to the filmmakers of Italian Neorealism, who thought that "the only 'real-reality' was that of the marginalized, of the lower parts of society."²⁴⁾ For these filmmakers, as well as for most members of the Romanian New Wave "ordinary people and their uneventful existence became the basis of what seemed to be a new understanding of human life (a 'revolutionary humanism' as Bazin has put it)."²⁵⁾ Mr. Lazarescu is no exception in this row of characters: he is a retired, widowed, alcoholic engineer, who lives alone in his shabby flat in a run-down apartment building somewhere in Bucharest after the fall of Ceausescu's state-socialist dictatorship. The bleakness and deprivation communicated by the mise-en-scene, by the old, cheap objects, mostly leftovers of the puritan mass-production of a fallen regime, all signify various sorts of deprivation, physical, emotional, intellectual and spiritual, thus creating a somewhat self-exoticizing picture of the "other" Europe, which is as characteristic of Puiu's other films, such as *Stuff and Dough* (Marfa si banii, 2001), as the films of such other Eastern European multi-award-winning directors as the Romanian Cristian Mungiu or the Hungarian Kornél Mundruczó. *Lazarescu* relies on "wobbly camerawork, verisimilar mise-en-scene, the construction of mobile subject positions, and toned down uncommunicative narration"²⁶⁾ and avoids the use of extra-diegetic music, all serving the purpose of creating an immersive feeling of the protagonist's miserable conditions and to "to give the sense of life unfolding in real time."²⁷⁾ In this somewhat self-exoticizing and ironically self-deprecating approach to its protagonist, which the critics of Romanian New Wave have often described a "miserabilism,"²⁸⁾ Mr. Lazarescu is presented as an Eastern European post-communist everyman. "I drink like every man" he says once, when questioned by a paramedic about his alcohol consumption. In *Lazarescu*, this seems to be more than a peculiar inter-

21) Rahul Hamid, "The Death of Mr. Lazarescu (Cristi Puiu, 2005)," *Senses of Cinema*, September, 2017, accessed January 10, 2025, <https://www.sensesofcinema.com/2017/cteq/the-death-of-mr-lazarescu/>.

22) *Ibid.*, 1.

23) Pop, *Romanian New Wave Cinema*, 8.

24) *Ibid.*, 54.

25) *Ibid.*, 54.

26) László Strausz, *Hesitant Visions on the Romanian Screen* (London: Palgrave Macmillan, 2017), 184.

27) Hamid, "The Death of Mr. Lazarescu," 2.

28) Pop, *Romanian New Wave Cinema*, 8.

est in the vicissitudes of a particular character. Rather, as Pop's detailed analyses demonstrate, it is a general artistic approach to society, its systemic problems and the suffering they cause, an approach or vision that permeates many of the films of the Romanian New Wave.²⁹⁾ In *Lazarescu*, most other characters are also built from well-established, self-critical, local stereotypes of the post-communist world, they tend to be weary, overworked, underpaid and generally irritated by the situations and people their work makes them encounter.

One evening Mr. Lazarescu starts experiencing health problems, dizziness and a severe headache, which, as we later learn, are signs of his advanced, undiagnosed cancer. The film shows his series of attempts to seek medical help, from neighbours, relatives and medical professionals. The post-communist healthcare system, however, is one of reluctant care, which produces precarity in a systematic way, as a matter of course.³⁰⁾ When the paramedics step into the smelly and shabby apartment of the old man in his worn clothes and smell of liqueur, they immediately put him into the category of the less deserving Other, someone inferior to a "proper," ideal human being, someone whose pleas for help are morally less pressing, an outsider to "the ideology of the worthy citizen."³¹⁾ Throughout the narrative, Lazarescu encounters weary medical professionals, a series of bureaucratic obstacles, and a system that seems more concerned with paperwork than with saving lives. Along the way, Lazarescu is transported from one hospital to another, facing long waits and dismissive staff members, while his condition steadily worsens.

Thus, the film focuses on such social problems as health inequality, ageing, the institutional causes of human suffering, and it is set in social conditions where human life becomes precarious, chances of survival are slim, and gestures of genuine compassion are rare. This foregrounding of the historical, social and institutional causes of vulnerability aligns the film with Judith Butler's socio-political definition of precarity, according to which it is "a politically induced condition in which certain populations suffer from failing social and economic networks of support and become differentially exposed to injury, violence, and death."³²⁾ The labyrinthian physical and bureaucratic spaces of the Romanian healthcare system, in which the increasingly confused and desperate Lazarescu wanders around express disorientation, the lack of agency and the systematic erosion of human dignity.³³⁾ Through its even, meticulous and deliberate pacing, the film further reinforces a sense of helplessness and inevitability. This overall gloominess is only balanced by occasional instances of black humour, some rare gestures of genuine care, and the abstract, religious layer of the film's meaning (also highlighted by its protagonist's Biblical name), which makes it an allegorical story of human precarity.

Importantly from the point of view of ethics, *The Death of Mr. Lazarescu* is also a story of missed human contacts, unanswered ethical pleas, and failures of care. Though the

29) Ibid., 52–65.

30) Strausz, *Hesitant Visions*, 187.

31) Eva Feder Kittay, "Precarity, Precariousness and Disability," in *Care Ethics in the Age of Precarity*, eds. Maurice Hamington and Michael Flower (Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 2021), 21.

32) Butler, *Frames of War*, 25.

33) Strausz, *Hesitant Visions*, 186; György Kalmár, *Post-Communist Hungarian Cinema: Labyrinthian Men* (London: Palgrave Macmillan, 2017).

film makes clear that our protagonist needs help, and that without caring others his chances of survival are thin, in the eyes of most other characters Lazarescu becomes abject: he smells bad, just like his apartment, he vomits, defecates, he is humiliated repeatedly and treated like abject matter. The film, following the traditions of the social problem film, emphasises the “socially determined”³⁴⁾ nature of these tragic misadventures. They seem to be integral parts of the strictly hierarchical post-communist medical systems in which rank, authority and status are everything,³⁵⁾ and ethical concerns are considered to be an unaffordable luxury. Lazarescu’s phone calls and appeals for help are exemplary ethical situations, where one is supposed to hear and respond to the call of the Other. Yet, the ambulance does not come for a terribly long time, he is seldom treated with respect, he is blamed for his condition, when he calls his relatives he gets lectured on drinking, his daughter is of no avail, as she has already moved to Canada, and the neighbours simply refuse to go with him to the hospital. Thus, *Lazarescu* depicts post-communist healthcare as a dysfunctional, disillusioned system of reluctant care, in which the alterity or otherness of the Other is routinely missed or used as a pretext for inefficient care. Though in interviews Puiu emphasised the influence of real-life stories and personal experiences that influenced his naturalist, almost documentary approach in the film,³⁶⁾ I would also like to highlight the influence of the well-definable cinematic mythology of the “other” Europe, which defines human precarity as produced by the social and economic backwardness of the region.

The network of similarities and differences between *Lazarescu* and *Eden* regarding the definition of the suffering Other are most revealing. *Eden* also tells the story of a person in need of others, it also focuses on a situation in which human care and ethical behaviour are associated with medical care, and it also makes the spectator contemplate the complex ethical implications of the human situations represented. However, *Eden* signifies a significant departure from the prevailing representational paradigm working in *Lazarescu*. Set in a near-future Budapest, the film narrates the story of Éva, a solitary woman grappling with a debilitating condition that renders her life precarious and her agency severely limited. Afflicted by multiple chemical sensitivity, Éva experiences allergic asphyxiation in response to the pollutants present in her environment. She lives in the confines of an airtight apartment, among furniture made of steel and glass, and she has to rely on specialized air purifiers to supply her with breathable air. Everyday items, including clothing, must be free of washing powder or fabric softener, and she can only venture outside her home covered by a protective spacesuit. The construction of her hermetically sealed home was made possible through the sponsorship of a clinic, which, in return, conducts experiments on her in an attempt to comprehend the nature of her illness.

Here one can already note a significant alteration of the dominant local cultural mythologies. While Éva’s anxiety and desperation bear semblance to those depicted in numerous Eastern European social problem films (including *Lazarescu*), here they are attributed to new kinds of causes, mostly to the degradation of the environment and the

34) Pop, *Romanian New Wave Cinema*, 40.

35) *Ibid.*, 27.

36) *Ibid.*, 65.

pollution caused by modern civilization. The fact that *Eden* is set in the near future, and not in the time of its making, as it is conventional social problem films,³⁷⁾ already indicates that the root causes of the issues it problematizes are not located in the particularities of a specific time or place. Éva's suffocation is no longer a consequence of post-communist destitution or any local social issue, but rather a potent symbol of a possible future that may be shared by us all. The source of her suffering, conflicts, and dramatic tension transcends cultural, economic, and sociological factors, focusing instead on ecological ramifications. This is a major shift in the underlying local mythologies and cultural geography informing the film. In most Eastern European post-communist social problem films, as in *The Death of Mr. Lazarescu, 4 Months, 3 Weeks and 2 Days* (Cristian Mungiu, 2007), *Land of Storms* (Ádám Császai, 2014) *The Class* (Ilmar Raag, 2007), *Beyond the Hills* (Cristian Mungiu, 2012) or *The Trap* (Srđan Golubovic, 2007), to name only a few, the protagonists' troubles are (at least partly) produced by social backwardness, deprivation and poverty, which are firmly established in the regional cultural mythologies as characteristic features of the "East,"³⁸⁾ effects of inadequate progress and insufficient modernization. As we have seen above, it is this self-depreciating cultural mythology and tradition of social criticism that shapes *Lazarescu's* "dark vision" of underfunded health services, the all-pervading "decrepitude of space,"³⁹⁾ the scenery of dilapidated hospitals and destructive social habits. By contrast, in *Eden* Éva's troubles are not caused by the backwardness of the local or regional, but, on the contrary, they are the side-effects of progress-oriented industrial modernity and corporate capitalism.

Together with these shifts in the cause of suffering and death, the social and physical aspects of character-building change too. Within the Eastern European film context, *Eden's* most notable departure from well-established local practices is its breaking with the established de-idealizing character-building practices. As Doru Pop's chapter on antiheroes in *Romanian New Wave Cinema*⁴⁰⁾ and my previous work on the formations of masculinity in post-communist Hungarian cinema⁴¹⁾ may amply demonstrate, the portrayal of antiheroes that are consciously distanced from both the idealized protagonists of American genre cinema and the equally idealized communist hero types is as characteristic of the Romanian New Wave as of New Hungarian Cinema. Mr. Lazarescu thus belongs to a long list of characters with limited agency, neglected bodies, unassuming appearances, peculiar clothing choices, self-destructive habits, or behaviour patterns at odds with the norms of their societies. These characters have become ingrained within Eastern European art cinema, constituting recognizable and established elements of a distinct cinematic (and wider cultural) tradition that treats locals in an ironically self-depreciating manner, depicting them as irredeemably imperfect, but often darkly funny human beings.⁴²⁾ These

37) Doles, "Social Problem Films," 1.

38) Miklós Ságghy, "Írány a nyugat! — filmes utazások keletről nyugatra a magyar rendszerváltás után," in *Tér, hatalom és identitás viszonyai a magyar filmben*, eds. Zsolt Győri and György Kalmár (Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2015), 233–243.

39) Pop, *Romanian New Wave Cinema*, 37.

40) Ibid., 87–100.

41) Kalmár, *Post-Communist Hungarian Cinema*.

42) Pop, *Romanian New Wave Cinema*, 153.

practices, as the films of Béla Tarr most prominently exemplify, often convey existential anguish experienced in an indifferent or destructive social milieu, but they also raise unsettling questions about human existence in general. From a more specific cinematic perspective, these de-idealizing character-building practices may also be regarded as a dark mirror and implicit critique of the shallow fantasies of perfection fostered by genre cinema and the cultural mythologies it embodies. The above mentioned abject-like qualities of Mr. Lazarescu simultaneously ridicule the far-from-ideal Eastern European everyman, and reveal the falsity of the ideals that he cannot live up to. In other words, these traditional de-idealizing practices of Eastern European cinema effectively serve as poignant metaphors for the Eastern European condition on the one hand, and sarcastically satirize the pervasive Americanization of culture on the other.⁴³⁾

It is most telling that *Eden* breaks with this well-established character-building technique: unlike Mr. Lazarescu, who is easily identifiable as a type, as Eastern European art-house cinema's definition of the local everyman, Éva is much closer to the physical, social and cultural ideals associated with the middle class of northwest Europe. Though she is in her early forties, beyond the preferred youth promoted by the beauty industry, Éva refrains from indulging in the typical vices of Lazarescu-like characters, such as drinking or smoking, and she possesses none of the unappealing bodily traits typically associated with de-idealized characters, such as being smelly, dishevelled, or overweight. This shift is all the more notable since the female protagonists of the director Ágnes Kocsis's previous films were shaped by the previous cinematic paradigm — see the public toilet cleaner Viola in *Fresh Air* (Friss levegő, 2006) or the compulsively overeating, obese nurse Piroska in *Adrienn Pál* (Pár Adrienn, 2010). Instead, Éva embodies qualities such as intelligence, wit, sensitivity, and empathy, and she can find solace in the classical music coming from her neighbour's home. In contrast to the lower class Lazarescu, who lacks discernible taste or intellectual and creative pursuits, Éva engages in crafting and sculpting, using the metallic materials available to her.

It is important to note that both films show characteristic features of ethics of care, as they rely on a social and relational concept of the human subject,⁴⁴⁾ and explore ethical problems less as abstract ideals, and more as practices of “informed responsive actions” of care.⁴⁵⁾ As opposed to the abstract individual of liberal humanism, both films depict protagonists as defined by particular social and historical situations, as parts of a network of various sentient beings, human and non-human life forms (Lazarescu has cats, Éva has turtles), and depict acts of care as “a response to the needs of particular persons in their determinate circumstances.”⁴⁶⁾ Furthermore, both films make it clear that human life is to be seen in a social context, loneliness is killing, and one can only survive if one is embedded in a set of caring relationships. However, *Lazarescu* suggests that due to the miserable

43) See: Gábor Gelencsér, *Az eredendő máshol: Magyar filmes szölamok* (Budapest: Gondolat, 2014), 302–307; Pop, *Romanian New Wave Cinema*, 87–100; Anikó Imre, *Identity Games: Globalization and the Transformation of Media Cultures in the New Europe* (Cambridge: The MIT Press, 2009), 200; Kalmár, *Post-Communist Hungarian Cinema*, 79–84.

44) Hamington and Flowers, eds., *Care Ethics in the Age of Precarity*, 4–5; Butler, *Frames of War*, 25.

45) Hamington and Flowers, eds., *Care Ethics in the Age of Precarity*, 5.

46) Kupfer, *Feminist Ethics in Film*, 1.

social conditions that produce post-communist precarity, such a caring community is difficult to find, which predestines poor Mr. Lazarescu to an undignified, untimely death. On the other hand, in *Eden*, alongside the above mentioned social, physical and personal changes, there is a discernible shift in cultural and social class dynamics. Éva is no longer depicted as a hopelessly destitute, uneducated societal outcast. While Mr. Lazarescu's choices are also seriously limited by his own understanding of his situation as well as his socio-economic status, Éva has a clear opinion about the cause of her problems, and actively seeks medical and legal help. Thus, this shift in character-building may signify not only a shift in cinematic traditions, but also a different ethical stance, a different intention and moral message. It suggests that in the face of the ecological crisis precarity, far from being a characteristic of underprivileged lower class Eastern European people, becomes a defining characteristic feature of life as such, regardless of wealth, age, geographical location, education or social class.

Shifting spatial arrangements of subjectivity

The above explored shifts in the cinematic definitions of the vulnerable Other and the causes of suffering are matched with subtle changes in the arrangements of cinematic space in which the precarious subject is defined. Locations, spaces and the mise-en-scene play a crucial part in the cinematic language and visual grammar of both the Romanian New Wave and Hungarian New Cinema.⁴⁷⁾ As Pop argues,

Representing space as having significant narrative values, where spatial construction is in close connection with the disenfranchised nature of the human beings populating it, is a syntactic connection. It links the cinematographic aspects of the movie and the narrative levels, with a close attention to the negative effects of industrialism and the profound alienating nature of the relationships between humans. This is essential for the cinematic grammar of the young Romanian directors, and it is instrumental when it comes to interpreting the works of these New Wavers.⁴⁸⁾

Pop's description is not only important for highlighting the way the relationship between space and the human being is made meaningful in this kind of cinema, but (as I will later indicate) also highlights points where this approach to social problems can be appropriated for the purposes of ecocinema.

Other studies have called attention to the ways the characters' spatial movements are used systematically by these filmmakers to express abstract and symbolic meanings, and highlighted the wider cultural implications of these movements.⁴⁹⁾ In case of the two films

47) Pop, *Romanian New Wave Cinema*, 42–73; Hajnal Király, *Film a határon* (Kolozsvár: Erdélyi Múzeum Egyesület, 2022), 14–49; Hajnal Király, "Leave to Live? Placeless People in Contemporary Hungarian and Romanian Films of Return," *Studies in Eastern European Cinema* 6, no. 2 (2015), 169–183.

48) Pop, *Romanian New Wave Cinema*, 37.

49) Király, "Leave to Live;" László Strausz, "Vissza a Múltba: Az Emlékezés Tematikája Fiaatal Magyar Rendezőknél," *Metropolis*, no. 3 (2011), 20–29; Strausz, *Hesitant Visions*; Sággy, "Irány a nyugat."

in focus, one must first highlight the prominent role of hospital environments, which are crucial for both *Lazarescu's* and *Eden's* visual style, mise-en-scene, and spatial symbolism. It also seems clear that the unsymmetrical power structures of these medical spaces play a key role in the representation of the ethical questions lying at the heart of the films' interest.⁵⁰⁾

Isolation, loneliness, desperation and vulnerability are key qualities in both films, and both protagonists are seriously deprived of agency and are in need of the care of the Other. Arguably, these are features that can be as relevant for more conventional social problem films as for ecocinema. As Meta Mazaj's analysis of the Slovenian eco-film *The Tree* (Drovo; Sonja Prosenc, 2014) also demonstrates, *Eden* is not the only Eastern European eco-film that places its protagonist in a claustrophobic, "barren and depleted" space⁵¹⁾ in a manner reminiscent of the spatial settings described by Pop above. However, the differences in the means of cinematic representation may indicate shifting theoretical and ethical perspectives. While *Lazarescu* relies on the casual, realistic camerawork of the Romanian New Wave, giving the spectator the feeling of sharing the same spaces as the characters, living and moving with them,⁵²⁾ in the clinical scenes of *Eden* we do not have hand-held cameras, but rather carefully designed, geometrical compositions that highlight the allegorical qualities of the image. While in *Lazarescu* our relation to the image is mostly sensuous, affective and immersive, in *Eden* almost every frame is a call for intellectual contemplation and philosophical analysis. Furthermore, in *Eden* we almost never see the doctors from Éva's point of view (as in *Lazarescu* and real-life medical situations). In the most typical spatial arrangement, she becomes a spectacle, an object of curiosity for both the film's spectator and the medical professionals within the narrative. The mise-en-scene in these scenes at the research clinic is filled with medical equipment displays and monitors, all showing her. She occupies the centre of the frame, sitting in the back in a glass cube, separated by window panes and targeted by multiple cameras, and thus appears mostly as a vulnerable, tormented specimen in a cruel laboratory experiment. This spatial and visual arrangement of characters invites the spectator to identify with the doctors, the subjects of the diegetic gaze, yet this identification (due to the doctors' clinical detachment and lack of empathic emotional response as they watch Éva's convulsions and near-suffocation) fills the spectator with unease.

Thus, although with different cinematic methods, both films alienate us from the medical gaze, and call attention to its ethical shortcomings. However, while this failure to respond to the suffering Other mainly stems from a socially and historically well-defined situation in *Lazarescu*, and thus works mostly as a critique of post-communist social conditions, the medical situations taking place in the bright, slightly futuristic clinic of *Eden* seem to have a different, wider scope of meaning. Éva's story, as well as her filmic representation in medical spaces can be interpreted as a general critique of the cold, detached, objectifying medical gaze of Western medicine, and, by implication, of Western science.

50) Eszter Ureczky, "When Cura Encounters Xenos: Women, Care and the (Un)kindness of Strangers in Three Films by the Dardenne Brothers," in *European Cinema at Times of Change*, eds. György Kalmár and Zsolt Győri (Debrecen: Debrecen University Press, 2021), 224–243; Király, *Film a határon*.

51) Mazaj, "Coming to the Senses," 230.

52) Pop, *Romanian New Wave Cinema*, 28, 32; Strausz, *Hesitant Visions*, 184.

Reminiscent of the influential critiques of Western medical science by Donna Haraway or Rosi Braidotti, the film implies that it is this objectifying, rational, goal-oriented and often profit-driven, care-less attitude that leads to the destruction of the biosphere, the prevalence of pollution and various allergic substances, as well as to the pronounced precariousness of human and animal life.⁵³⁾

This leads to a significant shift in the relationship between humans and technology, a matter of key importance to many of the 21st century theoretical discourses shaping *Eden*. In the established cultural narrative of Eastern European art cinema, spaces characterized by advanced technology and other hallmarks of enlightened modernity are often linked with the “West,” understood simultaneously as geographical and cultural space. Within this somewhat self-exoticizing and self-colonizing trend in cultural geography, the East is typically depicted as less developed, less tolerant, and more backwards and run-down, a place from which most protagonists feel alienated.⁵⁴⁾ In *The Death of Mr. Lazarescu*, as in numerous other 21st-century Eastern European films, the backwards, intolerant or hostile qualities of the characters’ surroundings even lead to their deaths, as in *Beyond the Hills* (Mungiu, 2012), *Delta* (Mundruczó, 2008), or *Land of Storms* (Császai, 2014).⁵⁵⁾ However, some contemporary approaches, such as ecocriticism or critical posthumanism, appear to be at odds with this established cinematic mythology. *Eden*’s narrative could very well be set in the West, and the film neither necessarily define Budapest as “East” (in the cultural geographical sense), nor does it turn its location into a “storytelling devise with a grammatical function”⁵⁶⁾ as the Romanian New Wave in general and many examples of the New Hungarian Cinema of the 2000s do.

The general targeting of key aspects of industrial modernity and Western science in *Eden*, however, come at a high cost. The film eschews elements that could limit or localize its critical edge, and therefore departs from many of the above discussed conventional cinematic traits associated with Eastern European social problem films. *Eden*, in contrast to most examples of the Romanian New Wave and the New Hungarian Cinema of the 2000’s, does not rely on local idiosyncratic socio-cultural elements, does not create atmosphere on basis of sensuous qualities of such elements or locations, there is no naturalistic portrayal of the socio-cultural context specific to the Eastern European semi-periphery, no aesthetics of decay, the characters do not particularly resist idealization, and the general inclination to depict bleak lives lived in shabby settings with a touch of dark humour is almost completely missing. Consequently, *Eden* differs significantly from *Lazarescu* and Kocsis’s previous films, as it conspicuously positions itself as a transnational eco-film meant for the global audience of art cinema. Its narrative could take place in virtually any industrialized locale worldwide, and it could be about any middle-aged, middle-class woman facing a similar health challenge. Éva does not stand for the post-communist everywoman, rather, she is presented as a global metropolitan individual confronting the ecological crisis, someone in need of the Other’s care. This globalizing effect is, in part,

53) Donna J. Haraway, *When Species Meet* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008); Ureczky, “When Cura Encounters Xenos.”

54) Pop, *Romanian New Wave Cinema*, 37.

55) Király, “Leave to Live.”

56) Pop, *Romanian New Wave Cinema*, 37.

achieved through the film's deliberate purification of its mise-en-scene. While *Lazarescu* features numerous locally significant objects steeped in post-communist nostalgia, such as clothes, furniture or kitchen equipment, these culturally resonant items have been deliberately eliminated from Éva's sterile, metal-and-glass environment. The same holds true about the other spaces of the film: such meaningful pieces of local object-culture and relics of the past are missing from both the clinic and the home of the film's other protagonist, the well-paid clinical psychiatrist András, who tends to listen to classy jazz in his tasteful middle class house while sipping red wine from stylish wine glasses.

Not only spaces are meaningfully different in the two films, however, but the characters' movements within these as well. Again, we have a set of similarities, which highlight the differences: both main characters find themselves trapped in their life circumstances, and the central question driving their narratives revolves around the possibility of breaking free from these constraints in order to lead what could be considered "normal" or healthy lives. Claustrophobia is one of the main affective qualities of both films, as Lazarescu sinks deeper and deeper in the hell of post-communist healthcare with his ever worsening symptoms of a fatal disease, and Éva gets more and more desperate due to her physical and emotional isolation. As the above quoted longer passage from Doru Pop and the studies referenced at the beginning of this section demonstrate, this feeling of claustrophobia and these spatial configurations of entrapment, as well as the ensuing narrative driven by the desire for liberation, align with a longstanding tradition in Hungarian and Romanian cinemas, which often define human beings as trapped, limited and compromised, haunted by existential angst and a fair bit of insatiable and unfulfillable desire to be someone else somewhere else. (See, for example, Kocsis's two previous feature films, *Fresh Air* and *Adrienn Pál*, or Mungiu's *Occident*, 2002). *Eden* skilfully carries forward this aspect from the Eastern European social problem film, retaining the ethical questions that result from the encounter with such a trapped and suffering Other, while effectively replacing the traditional local (socio-cultural) adversities with global (ecological) ones.

However, concerning the spatial dynamics that emerge from this initial situation of entrapment and the desire to escape, *Eden* deviates from established paradigms. In Hungarian and Romanian social problem films, as for example in *Beyond the Hills*, *Fresh Air*, *Moscow Square* (Ferenc Török, 2001), *White Palms* (Szabolcs Hajdu, 2006), or *The Way I Spent the End of the World* (Catalin Mitulescu, 2006), the conventional pattern features failed escapes, circular and regressive journeys within disorienting and often hostile spaces, where protagonists ultimately abandon their initial goals and aspirations, and return to their point of origin or simply die.⁵⁷⁾ *Lazarescu* follows this pattern, as its protagonist can never escape the dire social and medical conditions of post-communist Romania, but remains "trapped alone in his socially determined tragedy,"⁵⁸⁾ thus it reaffirms the existential angst and all-pervasive sense of entrapment characteristic of the regional cultural mythologies. However, *Eden* seems to challenge this canonical pattern by introducing alternative spatial movements and narrative trajectories.

57) Strausz, "Vissza a Múltba," 23–24; Sággy, "Irány a nyugat;" Király, "Leave to Live."

58) Ibid., 40.

The most remarkable difference lies in the fact that Éva's journey is neither circular nor regressive or repetitive. It has a clear trajectory, not only on a psychological level but also in terms of physical and spatial progression. Throughout the film, Éva manages to liberate herself from the confines of her apartment and the clinical laboratory, either independently or with András's caring emotional and medical assistance. While Mr. Lazarescu is carried from one hospital to the other in the night without any real agency or chance to escape or heal, and we last see him in a small hospital room, lying unconscious, Éva ventures out into the streets while clad in her space suit, visits a pet shop, buys turtles, and even embarks on several strolls in the parks and forests surrounding Budapest with András. In the final scene of the film she even makes the daring decision to go on a picnic with András, despite the associated health risks. On a beautiful early summer day, she spreads a blanket on the grass and removes her protective attire so as to enjoy the fresh air in a delightful summer dress. Though after a brief period of joyful abandon Éva has an allergic attack and dies, the film does not represent this as an unambiguously dark ending. In contrast to the protagonists of the above listed films, she does not return to her former, constricting spaces, she is recognized as an Other worthy of love and care, and she regains agency by deliberately choosing to experience a picnic on a summer morning in a summer dress, even if this is her last experience in this life. As opposed to the bleak and confining hospital room where Lazarescu's ordeals (presumably) end, Éva's spatial journey culminates in this picturesque setting on Margaret Island, in natural surroundings, in the film's most colourful scene.

Thus, while *The Death of Mr. Lazarescu* ends in a small room, with its protagonist lying unconscious on a hospital bed, being prepared for surgery, *Eden* takes us outside, into a wide open space of natural greenery. Moreover, *Eden* adds a meaningful shot that marks the differences between the two films' approaches: in the last shot of the film we witness Éva's passing from an aerial perspective, with the camera positioned a few meters above the blanket and the meadow. This non-human viewpoint simultaneously distances us from the personal drama and draws attention to the visual splendour of the scene. Gradually, the camera begins to ascend, as if Éva's soul were transcending the earthly realm, departing from the field, the island, the city, and soaring through the clouds until it encompasses the entire Earth in a single view. This visual movement corresponds to a shift in the auditory experience, where the diegetic sounds of the scene gradually diminish and make way for Lucio Dalla's song "Il Cielo."

In this final scene of *Eden*, the Earth's appearance as the last image and ultimate focal point associates Éva with the planet, and therefore extends the scope of traditional ethics by associating the ethical imperative to care for a suffering Other with that of caring for the planet. Furthermore, it creates a post-human perspective, which surpasses individual human existence, and embraces all life on Earth as one unified, living entity. It is noteworthy that the first photographic portrayals of Earth in this manner were produced by the astronauts of the Apollo program, who were the first humans to witness and photograph our planet from outer space, presenting it as a single, vibrant sphere amidst the vast expanse of the cosmos. The ethical implications of the final image of *Eden* are further highlighted by the fact that the astronauts also reported that such a perspective invariably evoked a profound sense of humanity's oneness and connectedness in them, along with a sense of responsibility toward all life on Earth.

Thus, the closing image of *Eden* defines the film's ultimate meaning within a post-human conceptual framework,⁵⁹⁾ in relation with the planetary sublime,⁶⁰⁾ where the ethical responsibility to care is extended to the whole of the planet. Within this perspective of extended post-human care, Éva's death is not necessarily understood as the tragic destiny of a solitary human being, but rather as a form of liberation from a pained and restricted human existence, a journey toward sublime transcendence.

The introduction of the planetary sublime in the film's conclusion gains further complexity and depth through the unexpected appearance of extra-diegetic music. Playing a somewhat flimsy, sentimental, melodramatic song during the end credits was also the way Puiu softened the tragic overtones of *Lazarescu*. Similarly, the Italian popular hit *Il Cielo* (Italian for "the sky") further alleviates the tragic tension of the final scene of *Eden* and validates Éva's interpretation of her liberation from her confining spacesuit (and her no less confining physical existence) as the happiest moment of her life. The song places her narrative within the wider context of the Earth (and the sky) as an integral whole, and interprets her death as ascent and escape. There is no circular journey,⁶¹⁾ no return or retreat,⁶²⁾ no dual movement⁶³⁾ here, only human mortality subsumed by the planetary sublime, a sense of shared ethical responsibilities, and a touch of self-reflective irony (due to the overdone sentimentality of the old pop song), which saves the film from the danger of too much pathos and dogmatism by playfully complicating the epistemological status of the film's closing image.

Conclusions: from the post-communist to the post-human

Thus, *Eden*'s resolution simultaneously underlines the heightened sense of precariousness in the age of environmental degradation, and redefines precarious life within the framework of the planetary sublime. Unlike *The Death of Mr. Lazarescu*, *Eden* does not simply tell another powerful story about human precarity and the importance of gestures of care, but also attempts to reconceptualise and reframe such narratives. The last shot of the film can be seen as a validation of the ecocritical perspective as the ultimate frame of reference through which to view life, human relationships, acts of care, or questions of ethical behaviour. While Mr. Dante Lazarescu's journey could be described as a descent into hell, central to *Eden*'s perspective is the concept of ascent, a rhetorical device usually avoided in Eastern European art cinema because of its moralizing implications, but frequently used in the environmental movement. Mark Minster defines the rhetoric of ascent as a storytelling technique where the main character transitions from a narrow-minded, environmentally destructive, materialistic, and morally inferior stance to a morally superior, eco-

59) Willoquet, *Framing the World*, 4.

60) Frank White, *The Overview Effect: Space Exploration and Human Evolution* (Reston: American Institute of Aeronautics and Astronautics, 1998).

61) Király, "Leave to Live."

62) Kalmár, *Post-Communist Hungarian Cinema*, 146–149.

63) Strausz, "Vissza a Múltba."

logically conscious one.⁶⁴⁾ It is noteworthy that Minster traces the origins of this narrative pattern to the religious tradition of the conversion narrative,⁶⁵⁾ underscoring its significance for the ethical and moral principles of the environmental movement.

Minster's analysis and reinterpretation of the rhetorical figure of ascent can shed new light on the concluding scenes of *Eden*, while also highlighting those aspects of the trope's working that distance it from most Eastern European art films. Though Éva's ascent into the planetary sublime may constitute an agreeable ending for spectators concerned about the climate crisis, ecological destruction, or the devastating effects of corporate capitalism, in the context of Eastern European art films, such a resolution may seem like a new and potentially dangerous gambit. This is a tradition that favours aesthetic complexity over the reiteration of recognizable rhetorical and narrative patterns, that prefers ambiguity over simple messages, that seeks to depict and comprehend morally complex (and often compromised) characters, a tradition that (due to the region's painful historical experience of authoritarian regimes) is deeply sceptical about simple black and white moral(izing) messages and ideologically laden perspectives.⁶⁶⁾ As the above comparisons with *Lazarescu* have also indicated, *Eden* rewrites some of the typical character-building strategies, narrative patterns and aesthetic choices of Eastern European art cinema, including not only films such as *The Death of Mr. Lazarescu*, but also director Ágnes Kocsis's previous films. The subtle displacements that take place between such shifts between conventional social problem films and ecocinema are well-indicated by the way *Eden* retains some of the usual spatial definitions of its protagonist, such as isolation and alienation in bleak spaces, but (somewhat similarly to *The Tree*),⁶⁷⁾ redefined the source of this confining condition in ecocritical terms and constructed a narrative with different spatial trajectories.

Films made under the influence of the 21st century state of insecurity or precarity, similarly to *Eden* and other eco-films present a new cinematic approach that incorporates such conservative rhetorical and narrative elements as the ascent narrative to convey messages usually classified as progressive. On the one hand, as Minster's analysis of films like *An Inconvenient Truth* (2006) and *Everything's Cool* (2007) underscores, ecocinema often carries a moral stance. These films typically leave little room for doubt regarding what is considered environmentally responsible, pure, conscious, forward-thinking, and urgently necessary. They aim to persuade viewers of the moral high ground associated with eco-conscious attitudes or the moral unacceptability of environmentally harmful approaches without worrying too much about the historically compromised cultural materials they recycle. Often, they draw inspiration from conventional genres like moral allegories, spiritual awakening narratives, conversion stories, or the exemplum, appropriating these old patterns for advocating new messages.

64) Mark Minster, "The Rhetoric of Ascent in *An Inconvenient Truth* and *Everything's Cool*," in *Framing the World: Explorations in Ecocriticism and Film*, ed. Paula Willoquet-Maricondi (Charlottesville: University of Virginia Press, 2010), 25–42.

65) Minster, "The Rhetoric of Ascent," 28.

66) Thomas Elsaesser, *European Cinema: Face to Face with Hollywood* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005), 44; Pop, *Romanian New Wave Cinema*.

67) See: Mazaj, "Coming to the Senses," 232.

However, as opposed to American examples like *Safe* (1995), *Eden* seems to be aware of the possible dangers associated with this paradigm shift, the awkward proximity of its pattern of ascent to Christian moral allegories or the Hegelian *Aufhebung* (literally: lifting up), not to mention the ways these goal-oriented patterns are regularly abused by shady political ideologies. Including the cheesy Italian pop-song *Il Cielo* in the film's resolution serves precisely this purpose of ironically undermining the self-assured moral pathos of these historically over-used (and politically compromised) generic patterns. Another similar safeguard is the fact that in *Eden* we never get a definitive answer to the question about the role of environmental and psychological factors in Éva's symptoms. It is worth noting that in *The Death of Mr Lazarescu* we also do not learn whether the protagonist's cancer was caused by his drinking habits, and arguably in that cinematic universe it is not even important. What matters is the heightened sense of precarity and lack of care in a specific social and historical context. In this sense, *Eden* does not completely break with the traditions of the Eastern European social problem film. Rather, it serves as a case study illustrating the complexities arising when different local and global cultural influences, philosophical and aesthetic trends meet under the pressure created by the sense of precarity. It also marks our time as that of profound change, when long-standing artistic, ethical, and cultural frameworks start shifting in unexpected but meaningful ways.

Bibliography

- Butler, Judith. *Frames of War: When Is Life Grievable?* (London: Verso, 2010).
- Butler, Judith. *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence* (London: Verso, 2004).
- Doles, Steven. "Social Problem Films," *Oxford Bibliographies*, March 30, 2015, accessed January 10, 2025, <https://www.oxfordbibliographies.com/display/document/obo-9780199791286/obo-9780199791286-0161.xml>.
- Elsaesser, Thomas. *European Cinema: Face to Face with Hollywood* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005).
- Feder Kittay, Eve. "Precarity, Precariousness and Disability," in *Care Ethics in the Age of Precarity*, eds. Maurice Hamington and Michael Flower (Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 2021), 19–47.
- Gelencsér, Gábor. *Az Eredendő Máshol: Magyar Filmes Szólamok* (Budapest: Gondolat, 2014).
- Hamid, Rahul. "The Death of Mr. Lazarescu (Cristi Puiu, 2005)," *Senses of Cinema*, September, 2017, accessed January 10, 2025, <https://www.sensesofcinema.com/2017/cteq/the-death-of-mr-lazarescu/>.
- Hamington, Maurice, and Michael Flower, eds. *Care Ethics in the Age of Precarity* (Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 2021).
- Haraway, Donna J. *When Species Meet* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008).
- Heuckelom, Kris Van. "Cinema of the Forest People: From Environmental Consciousness Toward Ecocritical Perspectives in Polish (Post)communist Film," in *Cinema and the Environment in Eastern Europe: From Communism to Capitalism*, eds. Masha Shpolberg and Lukas Brasiskis (New York and Oxford: Berghahn Books, 2023), 238–252.

- Imre, Anikó. *Identity Games: Globalization and the Transformation of Media Cultures in the New Europe* (Cambridge: The MIT Press, 2009).
- Iordanova, Dina. *Cinema of the Other Europe: The Industry and Artistry of East-Central European Film* (London and New York: The Wallflower Press, 2003).
- Kalmár, György. *Post-Communist Hungarian Cinema: Labyrinthian Men* (London: Palgrave Macmillan, 2017).
- Kiraly, Hajnal. "A Klinikai Tekintet Diskurzusai a Kortárs Magyar Filmben," in *Tér, Hatalom és Identitás Viszonyai a Magyar Filmben*, eds. Zsolt Győri and György Kalmár, 202–215 (Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, ZOOM Könyvek, 2015).
- Király, Hajnal. *Film a Határon* (Kolozsvár: Erdélyi-Múzeum Egyesület, 2022).
- Király, Hajnal. "Leave to Live? Placeless People in Contemporary Hungarian and Romanian Films of Return," *Studies in Eastern European Cinema* 6, no. 2 (2015), 169–183.
- Krastev, Ivan, and Stephen Holmes. *The Light that Failed: A Reckoning* (London: Allen Lane, 2019).
- Kupfer, Joseph. *Feminist Ethics in Film: Reconfiguring Care through Cinema* (Bristol and Chicago: Intellect, 2012).
- Landy, Marica. *British Genres: Hollywood and Society, 1930–1960* (Princeton: Princeton University Press, 1991).
- Lesutis, Gediminas. *The Politics of Precarity: Spaces of Extractivism, Violence, and Suffering* (London and New York: Routledge, 2020).
- MacDonald, Scott. "Toward an Eco-Cinema," *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment* 11, no. 2 (2004), 107–132.
- Mazaj, Meta. "Coming to the Senses: Environmental Ethics and the Limits of Narrative in Contemporary Slovenian Cinema," in *Cinema and the Environment in Eastern Europe: From Communism to Capitalism*, eds. Masha Shpolberg and Lukas Brasiskis (New York and Oxford: Berghahn Books, 2023).
- Minster, Mark. "The Rhetoric of Ascent in *An Inconvenient Truth* and *Everything's Cool*," in *Framing the World: Explorations in Ecocriticism and Film*, ed. Paula Willoquet-Maricondi (Charlottesville: University of Virginia Press, 2010), 25–42.
- Neale, Steve. *Genre and Hollywood* (London and New York: Routledge, 2000).
- Pop, Doru. *Romanian New Wave Cinema: An Introduction* (Jefferson: McFarland, 2014).
- Roffman, Peter, and Jim Purdy. *The Hollywood Social Problem Film: Madness, Despair, and Politics from the Depression to the Fifties* (Bloomington: Indiana University Press, 1981).
- Sághy, Miklós. "Irány a Nyugat! — Filmes Utazások Keletről Nyugatra a Magyar Rendszerváltás Után," in *Tér, Hatalom és Identitás Viszonyai a Magyar Filmben*, eds. Zsolt Győri and György Kalmár (Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, ZOOM Könyvek, 2015), 233–243.
- Shpolberg, Masha, and Lukas Brasiskis, eds. *Cinema and the Environment in Eastern Europe: From Communism to Capitalism* (New York and Oxford: Berghahn Books, 2023).
- Strausz, László. *Hesitant Visions on the Romanian Screen* (London: Palgrave Macmillan, 2017).
- Strausz, László. "Vissza a Múltba: Az Emlékezés Tematikája Fiatal Magyar Rendezőknél," *Metropolis*, no. 3 (2011), 20–29.
- Ureczky, Eszter. "A Feledés H(om)álya: Elhagyatott Terek és Testek Kocsis Ágnes *Pál Adrienne* című Filmjében," in *Test és Szubjektivitás a Rendszerváltás Utáni Magyar Filmben*, eds. Zsolt Győri and György Kalmár (Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó — ZOOM, 2013), 70–84.

- Ureczky, Eszter. "When Cura Encounters Xenos: Women, Care, and the (Un)kindness of Strangers in Three Films by the Dardenne Brothers," in *European Cinema at Times of Change*, eds. György Kálmár and Zsolt Győri (Debrecen: Debrecen University Press, 2021), 224–243.
- Virginás, Andrea. *Film Genres in Hungarian and Romanian Cinema: History, Theory, and Reception* (London and New York: Lexington Books, 2021).
- White, Frank. *The Overview Effect: Space Exploration and Human Evolution* (Reston: American Institute of Aeronautics and Astronautics, 1998).
- Willoquet-Maricondi, Paula. *Framing the World: Explorations in Ecocriticism and Film* (Charlottesville: University of Virginia Press, 2010).

Filmography

- 4 Months, 3 Weeks and 2 Days* (4 luni, 3 săptămâni și 2 zile; Cristian Mungiu, 2007)
- Acid Forest* (Rügštus miškas; Rugile Barzdžiukaitė, 2018)
- Adrienn Pál* (Pál Adrienn; Ágnes Kocsis, 2010)
- An Inconvenient Truth* (An Inconvenient Truth; Davis Guggenheim, 2006)
- Andrei Rublev* (Андрей Рублёв; Andrei Tarkovsky, 1966)
- Ashes and Diamonds* (Popiół i diament; Andrzej Wajda, 1958)
- Beyond the Hills* (Dupa dealuri; Cristian Mungiu, 2012)
- Cold War* (Zimna wojna; Paweł Pawlikowski, 2018)
- Closely Watched Trains* (Ostře sledované vlaky; Jiří Menzel, 1966)
- Delta* (Delta; Kornél Mundruczó, 2008)
- Eden* (Éden; Ágnes Kocsis, 2020)
- Everything's Cool* (Everything's Cool; Daniel B. Gold and Judith Helfand, 2007)
- Fresh Air* (Friss levegő; Ágnes Kocsis, 2006)
- Freshwater* (Freshwater; Peter Riviera, 2021)
- Frozen May* (Fagyott május; Péter Lichter, 2017)
- Greetings from Free Forests* (Pozdravy z volných lesů; Ian Soroka, 2018)
- Hukkle* (Hukkle; György Pálfi, 2002)
- Land of Storms* (Viharsarok; Ádám Császi, 2014)
- Land of Warm Waters* (A meleg vizek földje; Igor Buharov and Ivan Buharov, 2022)
- Moscow Square* (Moszkva tér; Ferenc Török, 2001)
- Occident* (Occident; Cristian Mungiu, 2002)
- Safe* (Safe; Todd Haynes, 1995)
- Sirenomelia* (Sirenomelia; Emiliya Škarnulytė, 2017)
- Spoor* (Pokot; Agnieszka Holland, 2017)
- Stuff and Dough* (Marfa si banii; Cristi Puiu, 2001)
- The Class* (Klass; Ilmar Raag, 2007)
- The Death of Mr. Lazarescu* (Moartea domnului Lăzărescu; Cristi Puiu, 2005)
- The Round-Up* (Szegénylegények; Miklós Jancsó, 1966)
- The Shop on Main Street* (Obchod na korze; Ján Kadár and Elmar Klos, 1965)
- The Trap* (Klopka; Srđan Golubovic, 2007)
- The Tree* (Drevo; Sonja Prosenc, 2014)

The Way I Spent the End of the World (Cum mi-am petrecut sfârșitul lumii; Cătălin Mitulescu, 2006)

Trees (Drzewa; Grzegorz Królikiewicz, 1995)

White Palms (Fehér tenyér; Szabolcs Hajdu, 2006)

Biography

György Kalmár is reader at the Department of British Studies of the Institute of English and American Studies, University of Debrecen (DE), Hungary. He graduated at DE in 1997, his majors were Hungarian and English. He worked as a post-graduate researcher and visiting scholar at the University of Oxford in Great Britain and at the University of Indiana in Bloomington, USA. He gained a PhD in philosophy (2003) and one in English (2007) at DE. His main teaching and research areas include literary and cultural theory, contemporary European cinema, gender studies, and British literature. He is the founding editor of the ZOOM book series, and the main organiser of the ZOOM film conferences. He is the author of over seventy articles and seven books, including *Formations of Masculinity in Post-Communist Hungarian Cinema* (Palgrave-Macmillan, 2017) and *Post-Crisis European Cinema: White Men in Off-Modern Landscapes* (Palgrave-Macmillan, 2020).

<https://doi.org/10.58193/ilu.1804>

Martin Špírk  <https://orcid.org/0000-0002-0931-487X>
(Masaryk University, Czech Republic)

The Clash of Sino-Tibetan Propaganda On-screen

A Case Study of Tibetan Exile Movie Theatre

Abstract

Different self-presentation strategies constantly compete on the battlefield between two propagandas using various media — documentary films and docudramas are among the most used persuasive tools to convey and disseminate a specific worldview through the mediation of selected information and analysis. The target audience of the films is influenced by techniques to maximize the effect of propaganda, including the emphasis on the credibility of the information conveyed, specific truth claims concerning the topic discussed, and, finally, the very nature of the visual message itself, which gives the impression of an authentic depiction of reality. Based on previous research on self-presentation strategies and an analysis of the propaganda of the Tibet Museum in Dharamsala, India (which is under the direct supervision of the Central Tibetan Administration [CTA] and the Dalai Lama), this case study focuses on the movie theatre located in the mentioned institution and the films screened daily. Through a discourse analysis of the documentaries and docudramas that the CTA has selected for their cinema, this paper aims to explore the preferred narrative perspectives on the history of Sino-Tibetan relations and other motives, like oppression and destruction of Tibet, environmental and human rights issues or the role of the 14th Dalai Lama and Tibetan Buddhism.

Keywords

Cinema, documentaries, Central Tibetan Administration, Tibet Museum, propaganda

— — —

Introduction

Tibet is mystical and wise; Tibet is backward and underdeveloped; Tibet is liberated and modernized; Tibet is destroyed and exploited. The Land of Snow has been and still is called by similar adjectives in the various narratives that have emerged and continue to

evolve throughout history. Perhaps the most prolific period in this dynamic process came when the “Tibet question” and the associated official discourses and propaganda strategies of the two still warring parties — the People’s Republic of China and the Tibetan Government-in-Exile — emerged in the 1950s. After the departure of the 14th Dalai Lama, Tenzin Gyatso, to Indian Exile in 1959, a new phase of propaganda war began over the history of Tibet, the identity of Tibetans inside and outside the Tibet Autonomous Region (TAR), and the views, consent and support of the world public and political powers. One of the places where such competing discourses and propaganda take shape today, and where people come into personal contact and interaction with it, is a specific type of institution used by both sides of the barricade to distribute their political beliefs and goals: the museum.

In my recently defended dissertation,¹⁾ I explored the dynamics of discourses, practices, and the resulting self-presentation and propaganda strategies employed by the Tibet Museum (TM) in Dharamsala, the only museum in the world under the direct supervision of the Tibetan Government-in-Exile (today known as CTA), during its more than two decades of existence. The original research draws on data collected over seven years (2017–2024), primarily during three visits to two Indian sites (the former TM at McLeod Ganj and the new TM at Gangchen Kyishong, Dharamsala); the most recent and up-to-date data have been acquired through communication with museum staff. As a follow-up to the abovementioned research, this paper aims to present, summarise, and enrich the whole endeavour by analyzing another primary source of data: the films that the CTA chose as a representative sample to support its narratives. These documentaries and docudramas are screened daily in the museum’s cinema and thus become another suitable tool in the fight against Chinese propaganda, which has sufficient resources and motivation to fire back.

In the individual chapters of the present article, I first attempt to (1) provide the reader with an adequate portrayal of the context and results of the overall research on the Tibet Museum, (2) introduce the theoretical and methodological background and present a sample of the films that were subjected to the research, and (3) show how the main narratives and self-presentation strategies of CTA propaganda are supported and complemented by the sample of films analyzed.

The Tibet Museum

As outlined in the introduction, the films I have chosen to examine were selected by members of the CTA and have been displayed virtually every day in the interior of the old TM (existing between 2000–2022) and the new one (opened in 2022). This section aims to present and summarise my research on this institution, thus providing the reader with

1) This article draws heavily on a dissertation that was defended in January 2024 at Masaryk University in the Czech Republic. For the full text (in Czech) see Martin Špírk, “*My jsme Tibetané, a toto je náš příběh: dynamika diskurzů a propagandistických strategií Tibetického muzea v Dharamsale*” [‘We are Tibetan, and this is our story’: the dynamics of discourses and propaganda strategies at the Tibet Museum in Dharamsala] (PhD thesis, Masaryk University, 2024), <https://is.muni.cz/th/q2axc/?lang=en>.

sufficient contextual background and an idea of the surroundings in which the films have been screened to this day to incoming audiences.

The original TM built its visual and textual materials on the rhetorical strategies aptly described by Stephen Hartnett in his study with the term “catastrophic witnessing.”²⁾ The horrors of the Chinese occupation, a national tragedy and hardships of the Tibetan people over the past seventy years, are complemented by themes of self-immolation,³⁾ the abduction of the Panchen Lama,⁴⁾ and reminders of other atrocities perpetrated by the Chinese in their policy towards Tibet. The second central theme that runs through most of the exhibitions and materials produced in and around the old TM is the Dalai Lama’s agenda of a so-called Middle Way Approach, a compromise solution to the Tibetan question.⁵⁾ Underlying all these narratives and political views are cultural myths and stereotypes, especially the image of a naturally and culturally rich, untouched Tibet and its people: a profoundly religious, peaceful, democratically minded and united nation⁶⁾ that seeks to end the Sino-Tibetan dispute and negotiations, primarily through non-violence, at all costs, while adhering to the Dalai Lama’s life commitments, which include applying the principles of compassion, forgiveness, tolerance and self-discipline, promoting interfaith harmony and preserving Buddhist culture. The objectives of the self-presentation strategies

-
- 2) Stephen Hartnett, “‘Tibet is Burning’: Competing Rhetorics of Liberation, Occupation, Resistance, and Paralysis on the Roof of the World,” *Quarterly Journal of Speech* 99, no. 3 (2013), 283–316.
 - 3) Self-immolations in Tibet are a relatively new phenomenon, which arouses very ambivalent reactions among Tibetans, Buddhists and academics. It began to appear more massively between 2008 and 2019; most recent CTA data indicate that two more Tibetans, Tsewang Norbu (25 years old) and Taphun (81 years old), were added to the Tibetans burned in 2022, bringing the total number of victims today to 157 (see Anon., “Self-immolation fact sheet,” *Central Tibetan Administration*, 2022, accessed July 18, 2024, <https://tibet.net/important-issues/factsheet-immolation-2011–2012/>).
 - 4) In 1989, the 10th Panchen Lama died suddenly, and both Beijing and Dharamsala were aware that the selection of a new spiritual master would carry with it a very significant political role, not least because in the person of the Panchen Lama, China had been nurturing a counterweight to the authority of the Dalai Lamas since the 18th century. Although China already thought it was in control of the candidate selection situation, to its astonishment, the Dalai Lama announced in 1995 that he would select the Panchen Lama himself. This action infuriated the party, especially since it now looked like the Dalai Lama alone had control over the whole process. The boy selected and confirmed by the 14th Dalai Lama, Gendun Choekyi Nyima (born April 24, 1989), was quickly removed from the public eye, and within a few months, China had already announced the existence of its candidate, Gyaltzen Norbu (born February 13, 1989), who holds the position to this day (for more information see for example Sam Van Schaik, *Tibet: A History* (New Haven and London: Yale University Press, 2011), 262–263).
 - 5) In 1988, the Dalai Lama made a public speech (in Strasbourg before the European Parliament) where he surprised many Tibetans by agreeing to the Chinese condition that Tibet give up its claim to independence. China was thus to become responsible for foreign policy, security and defence in return for a promise of full autonomy for the whole of central Tibet, Kham and Amdo. This political strategy, publicly embraced in 1988 by the CTA and the Dalai Lama, became known as the Middle Way Approach (for the full version of the concept see Dalai Lama, “His Holiness’s Middle Way Approach for Resolving the Issue of Tibet,” *The Office of His Holiness the Dalai Lama*, 1988, accessed July 18, 2024, <https://www.dalailama.com/messages/tibet/middle-way-approach>).
 - 6) The unity of the Tibetan exile community is a very controversial topic. Three generations have grown up since the Chinese invasion of Tibet. These people have fought against the PRC army in the form of a CIA-backed guerrilla war, often standing by the Dalai Lama’s views and the Middle Way Approach or opting for the aforementioned form of protest by self-immolation and engaging in polemics about more violent solutions to the Tibetan struggle towards independence. To illustrate this issue, see the film *Rituals of Resistance* (Tenzin Phuntsog and Joy Dietrich, 2018).

are then straightforward. In terms of integrative propaganda, it is an information campaign to explain the issues mentioned above to new generations of Tibetan exiles, strengthening relations with host India and clearly defining its position vis-à-vis Chinese narratives. The agitational component, in contrast, mainly targets international democratic society to win the support of individual states and the general public.

The motif of catastrophic witnessing, which still occupies a particular space in the new TM, has been complemented by a much more complex narrative that targets a global audience, including contemporary Tibetans in exile, by presenting the richness and importance of Tibetan nature, culture, history, and the work done by the CTA and the Tibetan exile community during their long-standing efforts to preserve and restore Tibetan culture. During my whole research, I found many shifts in the dynamics of the discourse of the TM institution, such as the transformation of ideology and propaganda strategies from the portrayal of the Tibetans as victims of the policies of the People's Republic of China to Tibetans consciously and heroically (but above all non-violently) fighting with all available means, finding in their renewed and unified identity a weapon against Chinese oppression. The new museum is not only trying to explain to the latest generation of Tibetan exiles the hardships of previous generations, but it is also trying to reach out to them, to rouse them, almost to recruit them to a nonviolent struggle for their own identity and freedom, and thus to ignite in them a sense of pride and support for the CTA's policy. Similarly, the non-Tibetan audience is also approached and, through educational techniques, the CTA's political narrative and calls for engagement with human rights and environmental protection in Tibet, is directed to sympathize with the agenda of the CTA and the Dalai Lama, who, according to the new TM, represents the whole of a "global Tibet" of which the museum visitor can now be a part.

Theoretical and Methodological Background (Objectives and Methodology)

This article adds a new ingredient to the research about the TM and CTA's self-presentation strategies and narratives: documentaries and docudramas that are among the most widely used tools in shaping public opinion and propaganda today. The authors of these works often try to convey and disseminate a specific view of the world through selected information and "analyses," thus developing unique forms of social expression that tell not only about the era of the documentary's creation but also reveal other embedded contexts related to the production of the film itself. Defining this film genre is not easy; the simplest way to treat a film as a documentary is to consider it as such if the producer or the broadcasting company declares it so.⁷⁾ However, it is worth remembering that documentary film has no prescribed topics, techniques, formats, styles or characteristics. On the other hand, if a film strives for credibility and persuasiveness and wants to present itself as a documentary, it must use certain filmmaking tools. The target audience of the films should be influenced by the results of techniques that maximize the effect of the film and its propaganda,

7) For an elaborate discussion on what is or is not a documentary film or how to define it, see for example Bill Nichols, *Introduction to Documentary* (Bloomington: Indiana University Press, 2017), 1–28.

including an emphasis on the credibility of the information conveyed, truthful statements regarding the topic under discussion, and finally, the very nature of the visual message itself, which should give the impression of an authentic representation of reality.⁸⁾

Moreover, the term *propaganda* appears frequently in this article. This expression itself has rather negative connotations today; one imagines it mainly as lies, manipulation of public opinion, brainwashing and fake news. Other definitions speak of propaganda as controlled persuasion, the art of telling people what they want to hear; in a more neutral sense, we can talk purely about the dissemination (promotion) of specific ideas and ideologies. In the background, however, there is always a specific type of control and assertion of power, the aim of which is to transform (or consolidate and preserve) the behaviour and attitudes of the audience to which the propaganda is addressed.⁹⁾ Although it is challenging to define propaganda as such, in this article (and in my dissertation), I agree with Victoria O'Donnell and Garth Jowett, who see propaganda as one of the many forms of communication that have existed in human history since time immemorial. They define it as a “deliberate, systematic attempt to shape perceptions, manipulate cognitions, and direct behaviour to achieve a response that furthers the desired intent of the propagandist.”¹⁰⁾

Regarding the research questions, in this case, the qualitative discourse analysis of the documentaries focuses mainly on the thematic framework of the selected films; essential is:

- What political ideologies are emphasized, what motifs and narratives are used, and what views and values resonate in the documents (especially on Sino-Tibetan relations, Tibetan Buddhism and the Dalai Lama)?
- How do the examined documentary films deal with authenticity and credibility or the technical elements of filmmaking to evoke emotions?
- Who are the authors of these materials — who is directly or indirectly responsible for them? What relationship do these people or institutions have with the CTA and Tibet?

The answers to those questions should help me determine the extent to which the Tibet Museum's cinema and the selected films on its screens are consistent with the CTA's overall rhetoric, agenda, and self-presentational (propaganda) strategies employed by the TM institution.

Data Sources

During my research (between 2017 and 2024), I noted the screening of 39 different documentaries and documentaries at the Tibet Museum. In the presented table, it is possible to trace the specific year in which the films were screened and distinguish whether it was in the old TM (2017, 2019) or the new one (2022, 2024). Data include not only the titles of the films, the year they were made, the directors and distribution companies but also a cat-

8) Methodology of this research is based on the theory and principles of discourse analysis of documentary films developed by Alexander Pollak, see “Analyzing TV Documentaries,” in *Qualitative Discourse Analysis in the Social Sciences*, eds. Ruth Wodak and Michał Krzyżanowski (New York: Palgrave Macmillan, 2008), 77–95.

9) Garth Jowett and Victoria O'Donnell, *Propaganda & Persuasion* (Los Angeles: Sage, 2019), 2–4.

10) *Ibid.*, 6, 41.

egorization system of analysis (or coding levels) — the reader can then easily associate the films with the most prominent themes and narratives presented below, that the CTA is using in its propaganda campaign. I must add that I could not find or recognize all the movies that appeared in the cinema programmes. Thus, the table contains only those films that I was 100% able to identify and watch and analyze their content (28).

Table 1: **Sample of Films**

Title	Year	Director	Production	Screened in TM	Category
<i>Out of This World: A Journey into Forbidden Tibet</i>	1952	Lowell Thomas Sr./Jr.	T. R. Kupfermann	2024	1
<i>The Lion's Roar</i>	1985	Mark Elliot	A Centre Productions Film	2022/2024	4
<i>Compassion in Exile: HH the 14th Dalai Lama</i>	1992	Mickey Lemle	Lemle Pictures with Central Productions	2017/2019	4
<i>Tibet: The Story of a Tragedy</i>	1995	Ludovic Seggara	France 3 TV	2017/2019/2024	1, 2, 4
<i>A Stranger in My Native Land</i>	1998	Ritu Sarin Tenzin Sonam	White Crane Films	2019/2022/2024	2
<i>Shadow Circus: CIA in Tibet</i>	1998	Ritu Sarin Tenzin Sonam	White Crane Films	2017/2019/2022/2024	1, 3
<i>Tibet's Stolen Child</i>	2000	Robin Garthwait	Garthwait & Griffin Films	2017/2019/2022/2024	2, 4
<i>Tibet: Cry of the Snow Lion</i>	2002	Tom Peosay	Earthworks Films	2019	1, 2, 3, 4
<i>Lost Treasures of Tibet</i>	2003	Liesl Clark	A NOVA Production for WGBH/Boston	2024	2
<i>Mountain Patrol</i>	2004	Lu Chuan	Columbia Pictures with Huayi Brothers	2017	3
<i>What Remains of Us</i>	2004	Francois Prevost Hugo Latulippe	Nomadik Films	2017/2019	2, 4
<i>10 Questions for The Dalai Lama</i>	2006	Rick Ray	Rick Ray Films	2017/2019/2022/2024	4
<i>Art in Exile</i>	2006	Nidhi Tuli Ashraf Abbas	PSBT India	2019/2022/2024	2

<i>Women of Tibet: A Quiet Revolution</i>	2007	Rosemary Rawcliffe	Frame of Mind Films	2017/2019/2022/2024	1, 2, 3, 4
<i>Buddha's Warriors</i>	2008	Christiane Amanpour	CNN Productions	2019	1, 4
<i>Kokonor: An Endangered Lake</i>	2008	Tsering Chenaktsang	Purple Productions	2022/2024	3
<i>Leaving Fear Behind</i>	2008	Dhondup Wangchen	Filming for Tibet	2017/2019/2022/2024	2
<i>The Unwinking Gaze</i>	2008	Joshua Dugdale	World in Vision	2017/2019	4
<i>Tibet: Murder in the Snow</i>	2008	Mark Gould	360 Degree Films for BBC	2019	2
<i>Tibet's Cry for Freedom</i>	2008	Lara Damiani	Lara Damiani & Associates	2017/2019	1, 2, 3, 4
<i>Undercover in Tibet</i>	2008	Jezza Neumann	A True Vision Production	2017/2019	2
<i>Meltdown in Tibet</i>	2009	Michale Buckley	Wild Yak Films	2019/2022/2024	3
<i>The Sun Behind the Clouds</i>	2009	Ritu Sarin Tenzin Sonam	White Crane Films	2017/2019/2022/2024	1, 2, 3, 4
<i>The Dalai Lama: 50 Years after the Fall of Tibet</i>	2009	Ritu Sarin Tenzin Sonam	White Crane Films	2022/2024	1, 2, 3, 4
<i>From Nomad to Nobody</i>	2011	Michael Buckley	Wild Yak Films	2019	3
<i>The Burning Question</i>	2012	Dhundup Gyalpo	DIIR CTA	2022/2024	2
<i>Plundering Tibet</i>	2014	Michael Buckley	Wild Yak Films	2022/2024	3
<i>Umay Lam: Middle Way</i>	2018	Tenzin Kalden	Tibet TV	2019	1

The Official Tibetan Exile Propaganda Cinema: The Main Narratives

The cinema inside TM has undergone several changes during the almost twenty-five years of the institution’s existence. The museum building in McLeod Ganj initially had two floors — the first held the original exhibition entitled *A Long Look Homeward* with the motifs mentioned earlier, and the second contained religious objects (offerings in the

form of butter lamps and a large portrait of the Dalai Lama). As Clare Harris has observed in her research, however, this design decision was rather unfortunate, as Tibetan visitors unfamiliar with the rules of Western museology ignored the exhibitions on the lower floors and immediately ran to the Dalai Lama's altar to pay their respects.¹¹⁾ So, over time, the upper floor ceased to be used as originally intended and began to serve as a cinema and space for temporary exhibitions and other activities organized by the CTA. During my visits to Dharamsala in 2017 and 2019, the cinema took the form of a small cabinet with a projection screen, a presenters' desk, a few chairs and a privacy curtain to prevent the screening from disturbing visitors browsing the nearby exhibition on the same floor. At that time, the cinema was still showing twice daily, with some selected films repeated during the week. In the newly built Tibet Museum, a cinema (and lecture space) was already anticipated; we can now find modern equipment here. Still, it is a relatively small space (about 40 seats), and screenings occur once a day, according to a monthly program. The cinema also hosts lectures and the regular *Tibet Awareness Talk Series*.

I have identified several themes based on previous research regarding TM and other sources (websites, publications, etc.) related to CTA propaganda and political strategies. Let us look at the central narratives the CTA and the Dalai Lama use in their self-presentation/propaganda strategies and some examples of films TM chose to support or complement these main agendas.

1. The Myth and Retold History of Tibet

The images reveal the innocent and easy-going happiness of an isolated [Tibetan] society — poor, dynamic and violence-free. Their religion was Buddhism and the people lived in a feudal structure ruled by monks and several lords.¹²⁾

With a written history of more than 2,000 years, Tibet existed as an independent sovereign state prior to Chinese rule. But having no representation in the United Nations, the world largely stood by and allowed China's occupation and destruction to happen.¹³⁾

One of the fundamental techniques of propaganda disseminated through TM (and the films screened there) is the creation of a specific interpretation of history to represent and legitimize the CTA's position, often serving as a counterpoint to other narratives, especially the Chinese one.¹⁴⁾ The stories of the CTA and the selected documents are intertwined

11) Clare Harris, *The Museum on the Roof of the World: Art, Politics, and the Representation of Tibet* (Chicago and London: The University of Chicago Press, 2012), 167–168.

12) *Tibet: The Story of a Tragedy* (Ludovic Seggara, 1995).

13) Anon., "Issues facing Tibet today," *Central Tibetan Administration*, 2022, accessed July 22, 2024, <https://tibet.net/important-issues/issues-facing-tibet-today/>.

14) Here it is necessary to point out a certain discrepancy between Chinese and official Tibetan exile propaganda. It is practically not the case that the CTA tells filmmakers exactly what to film and how to film (as the Chinese government and Communist Party do). Filmmakers make films on their terms (or presumably at the behest of a sponsor) and then the CTA picks and chooses the ones that somehow help further their agenda — a fundamental difference in approach compared to China. Thus, not all of the films selected by the

with the claim that Tibetans have lived in peace for over a thousand or more years and have always preferred the path of non-violence. However, studying the factual history of Tibet unravels the myth of a compassionate, pacific Land of Snow imbued with Buddhist ethics. The evolution of the narratives of the Dalai Lama and the CTA (as well as the dissatisfaction of certain Tibetans with this political rhetoric) is demonstrated in an article by former Tibetan freedom fighter, activist, writer and blogger Jamyang Norbu. As he states, one of the leading roles of the Tibetan Government-in-Exile was to promote the image of pre-1959 Tibet in a way that makes the Land of Snow appear as a spiritual region of harmony and peace. Such an enterprise entails a lot of hard work, especially rewriting the modern history of Tibet. Unsurprisingly, Norbu criticizes the downplaying of the role of the armed uprising against Chinese occupation from 1956 onwards and the propagation of the fiction that the resistance was largely nonviolent and led in the spirit of Gandhian ideas by the Dalai Lama.¹⁵ It should be added here, however, that this self-presentational strategy has changed, and in the last twenty years, the CTA, even through the institution of TM and its cinema, has been mentioning and devoting more and more space to the issue of the guerrilla war of the Tibetans against China. An example of such a document is *Shadow Circus: CIA in Tibet* (Ritu Sarin and Tenzin Sonam, 1998), which deals with the Tibetan resistance and their considerable support from the US intelligence services at the time — the CIA began recruiting and training Tibetans in the 1950s, but the operations were not very successful. Directors of the movie Ritu Sarin and Tensing Sonam can be labelled as the court directors of the Central Tibetan Administration. They founded White Crane Films production in 1991 and were among the first to be approached by the CTA. Documentaries of these two artists could be seen during the opening of the leading exhibition of the old TM, and today, visitors can watch their videos at the new TM cinema and the leading exhibition. Sarin and Sonam are also directors and founders of the Dharamsala International Film Festival (DIFF), one of India's leading independent film festivals.

Many authors of the selected sample are often engaged activists and filmmakers from the West who sometimes use precisely selected academics and writers¹⁶ to enhance the narratives' credibility. As historian Tsering Shakya points out regarding Western influence on Tibet, throughout the course of history, the West has always reserved the right to interpret events in Tibet primarily according to its interests and to project its desires and wishes into its image. Since Tibet has never been wholly subjugated and colonized, it had to be mythologized and thus become that Shangri-la in Western minds. This one and other myths then had a direct impact on the perception of Tibet's real political problems — the West began to portray Tibetans as victims and members of an endangered species who have no voice of their own, and so must be represented by representatives of more potent

CTA present a completely unified, uncomplicated picture (unlike Chinese propaganda, which is strictly uniform with a unified vocabulary and a single narrative).

15) Jamyang Norbu, "Behind the Lost Horizon: Demystifying Tibet," in *Imagining Tibet: Perceptions, Projections, and Fantasies*, eds. Thierry Dodin and Heinz R  ther (Boston: Wisdom Publications, 2001), 377.

16) For example, in the film *Tibet: Cry of the Snow Lion* (Tom Peosay, 2002) you can find Tibetanist Robert Thurman, professor of Chinese Studies John Major, professor of History Ton Grunfeld, author Stephen Batchelor, historian John Avedon or former British officer, diplomat and adventurer Robert Ford.

and more advanced nations who, among other things, also provide a wellspring of charity and compassion towards the “backward nation resisting the march of modernity.”¹⁷⁾ This view is echoed by Donald Lopez, who, in his classic work *Prisoners of Shangri-la*, points out not only that idealizing Tibetan history and religion (as the CTA, allied activists and scientists do) can hurt Tibetan aspirations for independence, but he also notes in his research that Tibetans in exile have become both prisoners and guards in their own prisons. What does Lopez mean by this? The myths, lies and modern interpretations of Tibetan culture (or Tibetan Buddhism) that have been fabricated primarily through the Western imagination have left their imprint on Tibetans themselves — especially on those who have gone into diaspora in India, North America or Europe. These people found that the world of imagined Tibet was already taking on a life of its own outside their homeland and had to come to terms with and adapt to the new narratives, often even learning to incorporate them into their own stories and the process of creating a new exile identity.¹⁸⁾

Since 1959, the Dalai Lama and the CTA have been working vehemently to interpret history and convince their audiences of their interpretation of the problem of the status of Tibet. These arguments began to be disseminated from Dharamsala primarily in English (the global language) in highly inconsistent forms. In the 1980s, the Tibetan Government-in-Exile turned to the Belgian lawyer and long-time sympathizer Michael C. van Walt van Praag — the publication *Status of Tibet*¹⁹⁾ emerged, which was subsequently translated into Tibetan and became the official position of the Tibetan exile. From the same author, incidentally, comes the claim that Tibet existed as an independent state for almost two thousand years, long before Chinese communist forces invaded and began to occupy Tibet, which again is a very questionable statement.²⁰⁾ The Middle Way concept has been at the forefront of the CTA’s political rhetoric since the late 1980s. The documentary *Umay Lam: Middle Way* (Tenzin Kalden, 2018), created directly by the CTA (Department of Information and International Relations, DIIR), declares: “Umay Lam, the Middle Way, has been our approach to peaceful resolution of Tibet issue for the last three decades.”²¹⁾ To give some context, I have to add (in the words of the well-known Tibetologist Elliot Sperling) that Umay Lam’s approach can be considered part of the CTA’s policy of “self-delusion.”

The exile leadership’s approach is to bring the broad Tibetan exile community to believe that: a) if they teach China’s leaders what’s in their laws Tibetans can achieve “genuine autonomy” and; b) the exile government is actually seeking “genuine autonomy.” Actually, as described by Lobsang Sangay [former Sikyong, political leader of CTA, in office from 2012–2021] all the Tibetan exile leadership is asking for is a cosmetic change: the placement of Tibetan faces in leading positions within the local Communist Party in Tibet. They are explicitly not seeking the implementation of

17) Tsering Shakya, “Tibet and the Occident: Myth of Shangri-la,” *Tibetan Review* 27, no. 1 (1992), 13–16.

18) Donald Lopez, *Prisoners of Shangri-la* (London and Chicago: The University of Chicago Press, 2018), 10–13, 181–207.

19) Michael van Walt van Praag, *The Status of Tibet: History, Rights and Prospects in International Law* (London: Wisdom, 1987).

20) Elliot Sperling, *The Tibet-China Conflict: History and Polemics* (Washington: East-West Center, 2004), 15–21.

21) *Umay Lam: Middle Way* (Tenzin Kalden, 2018).

democratic practices (which, after all, would be the only way that anything qualified to be called “genuine autonomy” could function).²²⁾

The concept of the Middle Way also divides exiled Tibetans themselves. You won't find much about the split of Tibetan exile in the Tibet Museum and its exhibitions; however, a few documentaries do touch on the issue. For example, in *The Sun Behind the Clouds* (Ritu Sarin and Tenzin Sonam, 2009), one of the Tibetan activists argues with the supporters of CTA's agenda in an emotional debate: “The time has come for Dalai Lama to change his policy! ... Even if Middle Way won and you returned to Tibet, could you take down the Tibetan flag, raise China's flag and live under it?” A very similar personal challenge and struggle is shared by Lhadon Tethong, a member of the activist group *Students for a Free Tibet*, who talks about the difficulty of her decision between devotion to the Dalai Lama and political realism in another documentary *The Dalai Lama: 50 Years after the Fall of Tibet* (Ritu Sarin and Tenzin Sonam, 2009), screened in TM to this day.

2. The Oppression and Rape of Tibet

China's policy of occupation and oppression has resulted in no more or less than the destruction of Tibet's national independence, culture and religion, environment and the universal human rights of its people. Time and time again, the infliction of this destruction sees China break international laws with impunity.²³⁾

You probably know that Tibet was invaded by the Chinese army in 1950. Since then, one million two hundred thousand unarmed Tibetans have disappeared in labour camps and prisons, have been executed, tortured to death or have died of starvation.²⁴⁾

Another essential narrative that can be seen in CTA propaganda and selected documentaries operates with rhetorical figures about a unique and extraordinary Tibet that is threatened, destroyed and abused. Robert Barnett has aptly named this discourse “violated specialness.” The roots of these rhetorical/diplomatic strategies go back to the 1940s;²⁵⁾ in the 1980s, with the support of US senators and Western NGOs, the CTA and the Dalai Lama decided to return to them in their public speeches (especially to the West). The story of the raped Tibet eventually began to spread, with the Land of Snow and its people being presented as untainted but now defiled, abused and tortured by the Chinese authorities, military and individuals. As Barnett argues, however, this strategy portrays the

22) Elliot Sperling, “Self Delusion: The Middle-Way Approach,” *Tibetan Buddhism in the West: Problems of adaptation & cross-cultural confusion*, 2014, accessed July 24, 2024, https://info-buddhism.com/Self-Delusion_Middle-Way-Approach_Dalai-Lama_Exile_CTA_Sperling.html.

23) “Issues facing Tibet today,” *Central Tibetan Administration*, 2022, accessed July 22, 2024, <https://tibet.net/important-issues/issues-facing-tibet-today/>.

24) *What remains of Us* (Francois Prevost and Hugo Latulippe, 2004).

25) Prior to the Chinese occupation, Tibetan politicians used similar diplomatic strategies. The story of a unique and special Tibet, for example, appears as early as 1946 in letters from the Tibetan government to Chinese President Chiang Kai-shek.

victims as incapable of defending themselves. Thus, it can be counterproductive in politics: Tibet, as an innocent prey (incapable of independent action and resolution), needs rescuing from someone. Closely related to the narrative of violated specialness is another rhetorical strategy of the CTA, which seeks to draw its audience's attention to the issue of human rights violations in Tibet. After realizing that the Western powers had no political or strategic interest in resolving the Tibetan issue, the CTA began to mobilize activists and put pressure on the Western public. According to Barnett, this is no longer an international political debate but rather an effort to achieve its goals through public involvement in creating its image and self-presentation.²⁶⁾

Documentaries dealing with the following topics, namely *Undercover in Tibet* (Jezza Neumann, 2008), *What Remains of Us* (Francois Prevost and Hugo Latulippe, 2004), *A Stranger in My Native Land* (Ritu Sarin and Tenzin Sonam, 1998) or *Leaving Fear Behind* (Dhondup Wangchen, 2008) often work with techniques such as undercover interviews and visits to Tibet. The main narrators or filmmakers themselves, under different identities, visit their original homeland and collect impressions and data on the situation of their relatives or the local population. Themes of cultural genocide, non-freedom of expression, arrests, torture and kidnapping of Tibetans (including the story as mentioned earlier of the so-called world's youngest political prisoner, the 11th Panchen Lama, see *Tibet's Stolen Child* [Robin Garthwait, 2000]), who protest in any way against the control and behaviour of the Chinese government, come to the fore. Another frequently mentioned topic is the issue of self-immolation. A documentary on the subject, *The Burning Question* (Dhundup Gyalpo, 2012), was produced in Dharamshala under the DIIR's banner to answer questions related to the CTA's attitude towards the phenomenon of Tibetan human torches. The reasons behind self-immolations, according to the documentary, stem from political repression against Tibet, the process of economic marginalization, efforts at cultural assimilation, and ongoing environmental destruction.²⁷⁾ The CTA has been trying to discourage all Tibetans from engaging in such acts since 2012, when a massive wave of self-immolations occurred. However, in the words of former Minister of Information and International Relations Dicki Chhoyang, the CTA feels the need to become a spokesperson for these people before an international audience to explain the reasons for such political protests based on China's policy of violating religious freedoms, imposing language, environmental destruction and forced settlement of nomadic tribes.

I have also included documents on preserving and restoring the destroyed Tibetan culture and art in this section. One branch of the CTA, the Department of Religion and Culture, has, as it states, "the responsibility of supervising works aimed at reviving, preserving, and promoting Tibetan religious and cultural heritage that is being led to the

26) Robert Barnett, "'Violated Specialness': Western Political Representations of Tibet," in *Imagining Tibet: Perceptions, Projections, and Fantasies*, eds. Thierry Dodin and Heinz Räther (Boston: Wisdom Publications, 2001), 272–279.

27) Without surprise, the Chinese politicians and academics both paint the self-immolation of Tibetans in a different light. The main arguments are not only that self-immolation is not a noble behavior or religious practice, but that it is fundamentally a crime, religious extremism and an act of terror (see e. g. Decheng Li, "Self-immolations are not noble behavior," *China Daily*, 2011, accessed January 12, 2025, https://usa.chinadaily.com.cn/epaper/2011-11/30/content_14188153.htm).

verge of extinction in Tibet.”²⁸⁾ Of course, these efforts are reflected in the massive TM project and the several films screened here. For example, the documentary *Art in Exile* (Nidhi Tuli and Ashraf Abbas, 2006), guided by the well-known Tibetan activist and poet Tenzin Tsundue, shows exiled activist workshops or singing, dancing and playing traditional instruments at the Tibetan Institute of Performing Arts (founded by the 14th Dalai Lama on reaching Kalimpong in August 1959). Attention is also paid to *thangka*²⁹⁾ painting, traditional metal sculpting, modern music, and poetry. Artists often believe that their craft is one of the possible tools to retell the tragic Tibetan story and method for preserving and saving Tibetan (and Buddhist) culture. The use and shift of this motif can be seen in TM’s new exhibition, where the practice, preservation and renewal of Tibet’s colourful and rich culture becomes an act of resistance. The documentary also records the dissatisfaction of many exiled Tibetans and artists with the Dalai Lama’s Middle Way policy and a black vision of the Tibetan future. According to activist and writer Jamyang Norbu, the Dalai Lama and CTA have succumbed to pressure from his Western supporters and frustration with frozen talks with Beijing. Instead of continuing the struggle for an independent Tibet, official representatives of the Tibetan exile shifted to other concerns — the preservation of Tibetan Buddhist culture, which matches the Western demand for the secret wisdom of Tibet so necessary to save the self-destructive and materialistic West. Norbu states that it is a swing to strategies imbued with ecological or spiritual tendencies that reflect the needs of the West rather than actually addressing the real problems of Tibet and its people.³⁰⁾

3. Environmentalism and Equal Rights

For thousands of years, despite its cold environment, the Tibetan people occupied this plateau and created cultural landscapes based on the principles of simplicity and non-violence that are in harmony with the environment. Guided by Buddhist beliefs in the interdependence of both living and non-living elements of the earth, Tibetans lived in harmony with nature.³¹⁾

Since 1959, countless Tibetan women have become leaders in the peaceful struggle to rebuild our lives and preserve our cultural identity for future generations.³²⁾

In the mid-1980s, modern self-representational narratives portraying a new, complex Tibetan identity first began to appear in publications, press releases, and other communication channels of the Tibetan Government-in-Exile. Behind these constructs stand most-

28) Anon., “Department of Religion & Culture,” *Central Tibetan Administration*, 2023, accessed July 25, 2024, <https://tibet.net/department/religion/>.

29) A *thangka* is a scroll painting of various sizes, depicting various deities, Buddhas, mandalas or other scenes with Buddhist themes, created according to precise iconometry on canvas, leather or paper.

30) Jamyang Norbu, “Behind the Lost Horizon: Demystifying Tibet,” in *Imagining Tibet: Perceptions, Projections, and Fantasies*, eds. Thierry Dodin and Heinz Räther (Boston: Wisdom Publications, 2001), 377.

31) Anon., “Environment and Development Issues,” *Central Tibetan Administration*, 2022, accessed July 22, 2024, <https://tibet.net/important-issues/tibets-environment-and-development-issues/>.

32) *Women of Tibet: A Quiet Revolution* (Rosemary Rawcliffe, 2007).

ly Tibetan exile political and intellectual elites, who are often well-educated and have developed a considerable repertoire of self-representational strategies and styles over their relatively long contact with the Western world. However, while similar narratives are propagated in the exile community and globally, they often carry little weight for the remaining 95% of Tibetans living in the PRC.³³⁾ These new concepts and politicized identities have their origins primarily in the growing cooperation of Tibetan elites with international institutions, which often promote world peace and ecological awareness and reflect gender issues. In the narratives of the CTA, a nonviolent and pacifist, environmentally conscious and gender-equal Tibet has thus emerged. These characteristics, which are now commonly presented by any multinational corporation, political party or various movements representing world religions, have become a self-marketing strategy in the case of CTA.³⁴⁾

Although individual themes are intertwined and appear across the selected sample of documentaries and docudramas (see Table 1), only a few films deal directly with the mentioned ecological or environmental topics. For example, one documentary highlights the nomadic Tibetan yak herders' "original, hard and resilient way of life" and their most significant "survival test" because of Chinese politics and approaches to the environment of Tibet. A documentary by traveller and environmental activist Michael Buckley, who has set up his production studio Wild Yak Films, explores this issue head-on (*From Nomad to Nobody* [Michael Buckley, 2011]). Buckley cooperates directly with the CTA and TM (his documents feature representatives of the official Tibetan exile) and does not hesitate to confront Chinese propaganda in his narratives regarding the Tibetan nomads' alleged happiness and rising standard of living. Unsurprisingly, the CTA chose even other films from his production for its cinema, such as *Meltdown in Tibet* (2009) or *Plundering Tibet* (2014), based mainly on criticism of China's environmental policy and actions in Tibet. Michael Buckley also does not refrain from being critical of Western companies that cooperate with China and profit significantly from, for example, mining in Tibet. Another example of a similar document is *Kokonor: An Endangered Lake* (Tsering Chenaktsang, 2008), which is concerned with problems of environmental impacts of tourism, nuclear testing and waste, and the internal migration policy of China that destroys the original Tibetan culture in Qinghai Province. The author of this film and former inhabitant of the area, also known as Jangbu, is one of the most famous and influential Tibetan artists and poets living now in exile (France), so it is no wonder that the CTA still uses his documentary in TM cinema today.

The issues of pacifism, equality, and feminism are represented among the selected films in the documentary *Women of Tibet: A Quiet Revolution* (Rosemary Rawcliffe, 2007), made by a producer, director and activist who focuses on human rights issues and the interpretation of the world from a female perspective. The film not only features themes re-

33) It should be added here that these figures are given in rough estimates by Tibetanist Tony Huber without the support of any statistics or research (which is not strange, since any non-Chinese-influenced research in the Tibet Autonomous Region is practically impossible today).

34) Toni Huber, "Shangri-la in Exile: Representations of Tibetan Identity and Transnational Culture," in *Imagining Tibet: Perceptions, Projections, and Fantasies*, eds. Thierry Dodin and Heinz R  ther (Boston: Wisdom Publications, 2001), 357–359, 366–367.

lating to the lives and hardships of different generations of Tibetan women and their role in today's reconstruction of Tibetan society in exile. Also, the Dalai Lama speaks within the movie about admiration for those "old women who led that demonstration [today so-called Tibet Women's Uprising against the Chinese occupation in 1959] as if they already know the Feminist movement." Then he laughs, "But of course, they had no idea. But simply out of courage, they organized the women...perhaps I think in Tibetan history may be the first time, Woman's movement!" The documentary also provides an exciting insight into the changing discourse on the role of the Tibetan woman, which came with the migration from traditional Tibetan society to an exile and therefore in some ways Western-influenced environment. On the one hand, the film presents a view of how women's education and empowerment are necessary for community change and growth — mainly because of the need to educate refugee children or women's participation in CTA governance. On the other hand, the documentary emphasizes preserving Tibetan culture through the family. The role of the housewife, who is in charge of running the household, taking care of the children or looking after the family's welfare and happiness, is highlighted.

4. 14th Dalai Lama and Tibetan Buddhism

His Holiness the 14th Dalai Lama, the manifestation of Avalokiteshvara in human form, the designated deity of Tibet, is the divine lord of the Three Realms, a champion of world peace, the master of all Buddhist teachings, the protector of all Tibetans, and their supreme leader and guide. He is the objective embodiment of the Tibetan people, the symbol of their unity, and a free spokesperson for all Tibetans.³⁵⁾ Tibetans have a tremendous body of a spiritual knowledge, a spiritual technology if you will, that is an immense gift to human learning. They have preserved in their monastic universities a vast corpus of learning and understanding about a nature consciousness and structure of human mind. The Western science is just beginning to comprehend.³⁶⁾

The religious traditions and institution of the Dalai Lama play a central role in Tibetan politics. As the majority religious system, Buddhism is interwoven in Tibetan history and culture, has permeated the political system, serves as a source of legitimacy, and influences virtually every aspect of Tibetans' daily lives. In contrast to other forms of Mahayana Buddhism, Tibetan traditions are characterized by the over-emphasis on a spiritual teacher — the guru/lama — who often occupied a significant political role and possessed various magical powers; he also provided various forms of assistance to the community in its daily life. Such an influential position of spiritual leader is not common in other traditional Buddhist communities, nor is it typical for monks to enjoy significant political power and not be controlled by secular power structures (there are exceptions, of course, such

35) The Tibetan Parliament-in-Exile, "Charter of the Tibetans in Exile (chapter 1, article 1)," *Central Tibetan Administration*, 2021, accessed July 26, 2024, <https://tibet.net/about-cta/constitution/>.

36) *Tibet: Cry of the Snow Lion* (Tom Peosay, 2002).

as Sri Lanka). Since the 17th century, the most powerful lama in Tibet has been a monk with the title Dalai Lama. As the personification of Chenrezig (Avalokiteshvara, the bodhisattva of compassion and protector of Tibet), he is part of almost every Tibetan's own culture and, in a way, ensures the continuity of Tibetan history. As Fiona McConnell points out, in exile, especially given the ambiguous political position of the Tibetan diaspora, the Dalai Lama acts as the centre of Tibetan identity and the ultimate formerly political (until 2011), now primarily moral authority. The institution of the Dalai Lama and its symbolic significance has become a power tool in the CTA's political discourse that is applied to a predetermined audience. Through political rhetoric, the Dalai Lama's extraordinary human qualities are highlighted (to reinforce enthusiasm among the target audience); he initiates a democratization process in the Tibetan diaspora that links representative politics with Buddhist values.³⁷⁾ However, as Robert Barnett notes, it is challenging to answer the question of how and who the Dalai Lama really represents. Is it all Tibetans around the world? Or all followers of Tibetan Buddhism? Or those who constitute Tibetan culture? And if so, do Tibetan Christians or Muslims also fall into that category? For the Dalai Lama, meeting politicians is tough — he is aware that he is perceived as a symbol rather than a politician, often in a very romanticized form.³⁸⁾

So, it is no surprise that the Dalai Lama also has played a central role in the old and new TM and a lot of the films shown there (e.g. *10 Questions for The Dalai Lama* [Rick Ray, 2006], *The Unwinking Gaze* [Joshua Dugdale, 2008] or *Compassion in Exile: HH the 14th Dalai Lama* [Mickey Lemle, 1992]). Today, the institution of the most famous *tulku*³⁹⁾ is presented as “the embodiment of our religious and political identity.” The new TM then seeks to portray the 14th Dalai Lama as a man of many faces and interests: the leader of a nation and a people, a simple Buddhist monk, “just another human being,” or as a scientist and philosopher. Here, I would like to mention one of the documentaries used directly in the main exposition of the new TM. Film *The Dalai Lama: Scientist* (made by Dawn Engle and Ivan Suvanjiëff in 2019 through their PeaceJam Foundation and screened at the Dharamsala's abovementioned film festival [DIFF] in 2020) shows the 14th Dalai Lama in conversations with various scientists; the visitor is then educated about the similarities between multiple branches of Western science (quantum physics, cosmology, cognitive sciences, molecular biology or genetics) and so-called “Buddhist science.” According to the Dalai Lama, Buddhism and science have the same method of research, namely, discover-

37) Fiona McConnel, *Rehearsing the State: The Political Practices of the Tibetan Government-in-Exile* (Chichester: Wiley-Blackwell, 2016), 94–96.

38) Robert Barnett, “‘Violated Specialness’: Western Political Representations of Tibet,” in *Imagining Tibet: Perceptions, Projections, and Fantasies*, 298–302.

39) The institution of *tulku*, which emerged in Tibet in the 12th century, is generally based on the Buddhist belief in the chain of rebirth. These beings, recognised as embodied emanations of Buddhas and bodhisattvas, are repeatedly reborn in human bodies by their own will and often head Tibetan monasteries and schools as prominent lamas (spiritual masters). Selected individuals are initiated into monastic life upon recognition and undergo the study of Buddhist philosophy and ritual practice. From an early age, they are also expected to participate in and often lead many public events and performances, both for the monastic community and the lay public. The two most famous lineages of *tulkus* in Tibet are the Dalai Lamas (emanations of the bodhisattva Avalokiteshvara) and the Panchen Lamas (emanations of the Buddha Amitabha). In theory and sometimes in practice, the Dalai Lamas and Panchen Lamas used to have a teacher-disciple relationship with each other and affirmed each other.

ing reality through empirical means. The phenomenon of linking Buddhism and science has a long history, and again, Western ideas and interpretations have played a role here, seeing Buddhism not only as a religion but also as a treasure trove of ancient wisdom and guidance for a better and longer life. The development of this issue is summarised in the book *Buddhism & Science: A Guide for the Perplexed* by Donald Lopez, who also notes the situation surrounding the 14th Dalai Lama. As he points out, it is clear that the understanding of what it means for science to discover reality through empirical means differs significantly from the ideas of Buddhist traditions and the Dalai Lama himself.⁴⁰⁾

As a social anthropologist, Åshild Kolås points out:

In dialogue between Tibetans and Chinese, there is constant return to and manipulation of religious language and idioms. These idioms pervaded discourse in Tibet prior to the Chinese occupation, and now being recreated and used in a new political context. [...] The practice of religion is ultimately a threat to Chinese authority because it represents and enacts an alternative conception of society. From a Tibetan perspective, religion provides a more legitimate set of values than the Communist Party doctrine. [...] New ideas about international law, human rights and democracy are currently being expressed by politically concerned Tibetans, often through the idioms and vocabulary of Tibetan Buddhism. The emphasis on nonviolent protest is one aspect of this political articulation.⁴¹⁾

However, some of the documentaries in the TM cinema confirm that not everyone is on board with the process of democratization. On the contrary, many Tibetans of the younger generation see the problem with the constant mixing of Buddhist doctrines and the Dalai Lama into the politics of exile, as it is said to be an obstacle to the further development of the community. One of the stereotypes that persist not just in the West to this day is also still visible: Buddhism is generally perceived as an ambassador of universal understanding and pacifism and is associated with a diverse range of exotic ideas. However, Buddhist traditions, like any other system of diverse beliefs and practices, are permeated by internal and external forms of violence. It is also true of Buddhism that the ideal norm is not the same as what is lived daily. Historian Ugyan Choedup points out that today's diasporic Tibetan identity is a complex product of exile hardships, various new configurations of external influences, and the deliberate social engineering by Tibetan elites to ritualize, modify, and institutionalize traditional customs and practices to serve new nationalist interests. Although these newly modified practices often have no factual historical basis, they provide a sense of historical continuity to the public, especially to Tibetans born in exile. While indigenous Tibetan society has never had homogeneous mythological or historical narratives, the CTA has ensured in its efforts that children born in exile feel like members of a single and unique community defined by Buddhism and the person of the Dalai Lama. A new pan-Tibetan vision of Tibet has thus emerged: three re-

40) Donald Lopez, *Buddhism & Science: A Guide for the Perplexed* (Chicago and London: The University of Chicago Press, 2008), 131–136.

41) See Åshild Kolås, "Tibetan Nationalism: The Politics of Religion," *Journal of Peace Research* 33, no. 1 (1996), 56.

gions and three regional identities, but one nation united under the banner of the Dalai Lama and Buddhist values.⁴²⁾

Conclusion

The documentaries and docudramas that the CTA has chosen for its agenda more or less replicate and support the narratives that appear not only on the CTA's websites and statements but also in the institution of the Tibet Museum. Among the most salient themes are the retold history of a mystical and culturally and naturally rich Tibet, the catastrophic testimony of the hardships of the Tibetan people under the rule of Communist China, and Tibet and its people as a mindful, ecological, united and egalitarian nation, united more than anything else by a Buddhist identity under the leadership of the Dalai Lama.

The ways in which the films affect the viewer and fight for their cause are many: from the use of carefully chosen and appropriate authorities to appealing to the emotions through depictions of hardship and eyewitness accounts to mystifying the audience about a pristine and untouched Buddhist Tibet that is falling into the abyss. These films are not only made by the CTA and exiled artists but are primarily produced in the USA, UK, Canada or Europe. The directors of these documentaries are mostly independent filmmakers and activists whose work focuses on human rights, environmental issues, modern history and travel. Producers include well-known organizations and broadcasters such as PBS, CNN, BBC, France 3 TV, and small productions such as Wild Yak Films and White Crane Films.

In the unequal power struggle with China, the CTA stands basically alone. It is, therefore, trying to use every means at its disposal in its propaganda battles with an adversary that has finance, resources, time and global influence on its side. Similar independent production to that shown by the Tibetan Government-in-Exile cinema in Chinese Tibet is virtually non-existent today, replaced by official, highly sophisticated propaganda. So, the narrative of peaceful Buddhists living in symbiosis with nature who, even at the cost of compromise, want only peace, freedom and the ability to continue their unique way of life that was disrupted by the colonization and occupation of Communist China seventy years ago, is juxtaposed with the story of the "peaceful liberation" of Tibet, the expulsion of imperialists, the destruction of poverty and the gift of emancipation, security, progress and development to the previously oppressed Tibetan people. In this case, however, "truth" and "falsehood" do not oppose each other, and, as this article was mainly intended to show, everything is a bit more complicated.

Funding

This research was funded by the Czech Science Foundation (GAČR) within the project *Representation and Role of Tibetan Buddhism in Narratives about Tibet from 1950s to Present*, reg. no 23-06406S.

42) Ugyan Choedup, "Historical Trajectory of Tibetan Identity: Some Preliminary Notes on the Roles of Exile Educational Institutions," *The Tibet Journal* 42, no. 2 (2017), 93–110.

Bibliography

- Anon. "Department of Religion & Culture," *Central Tibetan Administration*, 2023, accessed July 25, 2024, <https://tibet.net/department/religion/>.
- Anon. "Environment and Development Issues," *Central Tibetan Administration*, 2022, accessed July 22, 2024, <https://tibet.net/important-issues/tibets-environment-and-development-issues/>.
- Anon. "Issues facing Tibet today," *Central Tibetan Administration*, 2022, accessed July 22, 2024, <https://tibet.net/important-issues/issues-facing-tibet-today/>.
- Anon. "Self-immolation fact sheet," *Central Tibetan Administration*, 2022, accessed July 18, 2024, <https://tibet.net/important-issues/factsheet-immolation-2011-2012/>.
- Barnett, Robert. "'Violated Specialness': Western Political Representations of Tibet," in *Imagining Tibet: Perceptions, Projections, and Fantasies*, eds. Thierry Dodin and Heinz R  ther (Boston: Wisdom Publications, 2001), 272–279.
- Choedup, Ugyan. "Historical Trajectory of Tibetan Identity: Some Preliminary Notes on the Roles of Exile Educational Institutions," *The Tibet Journal* 42, no. 2 (2017), 93–110.
- Dalai Lama. "His Holiness's Middle Way Approach for Resolving the Issue of Tibet," *The Office of His Holiness the Dalai Lama*, 1988, accessed July 18, 2024, <https://www.dalailama.com/messages/tibet/middle-way-approach>.
- Harris, Clare. *The Museum on the Roof of the World: Art, Politics, and the Representation of Tibet* (Chicago and London: The University of Chicago Press, 2012).
- Hartnett, Stephen. "'Tibet is Burning': Competing Rhetorics of Liberation, Occupation, Resistance, and Paralysis on the Roof of the World," *Quarterly Journal of Speech* 99, no. 3 (2013), 283–316.
- Huber, Toni. "Shangri-la in Exile: Representations of Tibetan Identity and Transnational Culture," in *Imagining Tibet: Perceptions, Projections, and Fantasies*, eds. Thierry Dodin and Heinz R  ther (Boston: Wisdom Publications, 2001), 357–371.
- Jowett, Garth and Victoria O'Donnell. *Propaganda & persuasion* (Los Angeles: Sage, 2019).
- Kol  s,   shild. "Tibetan Nationalism: The Politics of Religion," *Journal of Peace Research* 33, no. 1 (1996), 51–66.
- Li, Decheng. "Self-immolations are not noble behavior," *China Daily*, 2011, accessed January 12, 2025, https://usa.chinadaily.com.cn/epaper/2011-11/30/content_14188153.htm.
- Lopez, Donald. *Buddhism & Science: A Guide for the Perplexed* (Chicago and London: The University of Chicago Press, 2008).
- Lopez, Donald. *Prisoners of Shangri-la* (London and Chicago: The University of Chicago Press, 2018).
- Martin, Emma. "Curating Absence in the Tibet Museum," in *Tibetan Monastery Collections and Museums: Traditional Practices and Contemporary Issues*, eds. Christian Luczantis and Louise Tythacott (Kathmandu: Vajra Books, 2024), 245–266.
- McConnel, Fiona. *Rehearsing the State: The Political Practices of the Tibetan Government-in-Exile* (Chichester: Wiley-Blackwell, 2016).
- Nichols, Bill. *Introduction to documentary* (Bloomington: Indiana University Press, 2017).
- Norbu, Jamyang. "Behind the Lost Horizon: Demystifying Tibet," in *Imagining Tibet: Perceptions, Projections, and Fantasies*, eds. Thierry Dodin and Heinz R  ther (Boston: Wisdom Publications, 2001), 373–378.
- Pollak, Alexander. "Analyzing TV Documentaries," in *Qualitative discourse analysis in the social sciences*, eds. Ruth Wodak and Micha   Krzy  zanowski (New York: Palgrave Macmillan, 2008), 77–95.

- Shakya, Tsering. "Tibet and the Occident: Myth of Shangri-la," *Tibetan Review* 27, no. 1 (1992), 13–16.
- Sperling, Elliot. "Self-Delusion: The Middle-Way Approach," *Tibetan Buddhism in the West: Problems of adaptation & cross-cultural confusion*, 2014, accessed July 24, 2024, https://info-buddhism.com/Self-Delusion_Middle-Way-Approach_Dalai-Lama_Exile_CTA_Sperling.html.
- Sperling, Elliot. *The Tibet-China Conflict: History and Polemics* (Washington: East-West Center, 2004), 15–21.
- Špírk, Martin. "'My jsme Tibetáné, a toto je náš příběh': dynamika diskurzů a propagandistických strategií Tibetického muzea v Dharamsale" ['We are Tibetan, and this is our story': the dynamics of discourses and propaganda strategies at the Tibet Museum in Dharamsala] (PhD thesis, Masaryk University, 2024). <https://is.muni.cz/th/q2axc/?lang=en>.
- The Tibetan Parliament-in-Exile, "Charter of the Tibetans in Exile (chapter 1, article 1)," *Central Tibetan Administration*, 2021, accessed July 26, 2024, <https://tibet.net/about-cta/constitution/>.
- Van Schaik, Sam. *Tibet: A History* (New Haven and London: Yale University Press, 2011).
- van Walt van Praag, Michael. *The Status of Tibet: History, Rights and Prospects in International Law* (London: Wisdom, 1987).

Filmography:

- 10 Questions for The Dalai Lama* (Rick Ray, 2006)
- A Stranger in My Native Land* (Ritu Sarin and Tenzin Sonam, 1998)
- Art in Exile* (Nidhi Tuli and Ashraf Abbas, 2006)
- Compassion in Exile: HH the 14th Dalai Lama* (Mickey Lemle, 1992)
- From Nomad to Nobody* (Michael Buckley, 2011)
- Kokonor: An Endangered Lake* (Tsering Chenaktsang, 2008)
- Leaving Fear Behind* (Dhondup Wangchen, 2008)
- Meltdown in Tibet* (Michael Buckley, 2009)
- Plundering Tibet* (Michael Buckley, 2009)
- Rituals of Resistance* (Tenzin Phuntsog and Joy Dietrich, 2018)
- The Burning Question* (Dhondup Gyalpo, 2012)
- The Dalai Lama: 50 Years after the Fall of Tibet* (Ritu Sarin and Tenzin Sonam, 2009)
- The Dalai Lama: Scientist* (Dawn Engle and Ivan Suvanjieff, 2019)
- The Sun Behind the Clouds* (Ritu Sarin and Tenzin Sonam, 2009)
- The Unwinking Gaze* (Joshua Dugdale, 2008)
- Tibet: Cry of the Snow Lion* (Tom Peosay, 2002)
- Tibet: The Story of a Tragedy* (Ludovic Seggara, 1995)
- Tibet's Stolen Child* (Robin Garthwait, 2000)
- Umay Lam: Middle Way* (Tenzin Kalden, 2018)
- Undercover in Tibet* (Jezza Neumann, 2008).
- What Remains of Us* (Francois Prevost and Hugo Latulippe, 2004)
- Women of Tibet: A Quiet Revolution* (Rosemary Rawcliffe, 2007)

Biography

Martin Špírk is a researcher and teacher at the Department for the Study of Religions (Faculty of Arts) at the Masaryk University in Brno, Czech Republic, and a member of the research team of the GACR project (2023–2025) entitled *Representation and Role of Tibetan Buddhism in Narratives about Tibet from 1950s to Present*. His current mayor research interests cover the self-presentational strategies of the Dalai Lama and Central Tibetan Administration or problematics of Buddhism and violence or Buddhism and film.

<https://doi.org/10.58193/ilu.1798>

Anna Wróblewska  <https://orcid.org/0000-0002-3302-4055>
(Łódź Film School, Poland)

Polish Contemporary Cinema

Between Right-wing Cultural Policy and Netflix Imperialism

Abstract

This article is the first synthesis of the social, political and economic conditions of Polish cinema in recent years and their influence on the current shape of Polish cinema. This shape is changing dynamically all the time, although the direction of the changes is not obvious at the moment. In many respects the situation of Polish cinema has been exceptional in recent years. But the processes or elements of the processes described in this article are reflected in the internal markets of Central and Eastern Europe. This situation should prompt researchers to analyse the impact of the external and internal environment on national film markets in this region. The conclusions may be useful and can be translated into formal and organisational solutions in local cinema systems.

Keywords

film production, producers, self-censorship, platform imperialism, Polish cinema

— — —

Introduction

We live in a world of endless streams of audiovisual content, reaching us constantly through new fields and systems. Among this content, film still plays a distinct role as artistic work, even though cinema as an art is currently undergoing rapid transformation. The traditional model of functioning of contemporary European cinema is beginning to crumble. The harmonious system outlined by, among others, Ruth Towse¹⁾, assuming the dominance of public support systems offering protection against the Hollywood globalization and supplemented with private funding sources, is beginning to crumble. This phenomenon results from a change in global processes, including the popularization of

1) Ruth Towse, *A textbook of Cultural Economics* (New York: Cambridge University Press, 2010), 434–460.

streaming as one of the main methods of disseminating film through the strategies of large corporations such as Netflix, Disney and Amazon.²⁾ However, the contemporary viewer is never “just” a global viewer. Just as there is not one universal audience. European internal audiences, although highly susceptible to external influence, create their own national micro-worlds. The local filter, superimposed on global processes, determines the specificity of each small audiovisual market. Although it is worth trying to predict the effects of the exploration of large corporations in the Eastern European market, it is also worth analysing internal political factors specific to Poland, which remained under the rule of a populist conservative party from 2015 to 2023. During this period, the authorities consistently pursued a vision of culture as a factor strengthening local, national values, with particular care for historical content and the so-called “accountability stream.”

The author’s main objective is to answer the question of the impact of these two distinct external factors on the condition and character of Polish cinema in recent years. The expansion of global streaming platforms has created a demand for new content, designed for VOD and targeted at new audiences.³⁾ This paper seeks to answer the question of whether the entry of large corporations onto the audiovisual market has significantly changed the image of Polish cinema and whether this change is permanent. One might ask to what extent the Polish market is a beneficiary of the new audiovisual content distribution system, or whether we can already speak of a specific form of cultural imperialism, i. e. “platform imperialism.”⁴⁾ Yet another question comes to mind, namely what is the response of producers of audiovisual content, i. e. film producers, to these trends and what is their position in relation to such unequal, highly resourceful partners.

In the following part of the article the author discusses the impact of the cultural policy of the Law and Justice government (2015–2023) on the image of Polish cinema in recent years. A question arises here to what extent did the principle explicitly formulated by the former Minister of Culture saying: “it is my duty to shape Polish film according to the needs of Polish historical policy,”⁵⁾ translate in practical terms into the selection of themes and artistic choices of producers and filmmakers. There are two main issues here, i. e. how much did Polish filmmakers succumb to self-censorship practices (present in world cinema since its inception) and how effective was the consistent historical policy of the Law and Justice in terms of attendance figures or artistic success of Polish film. A minor but interesting point here is the technique of “bypassing the system” used by feature filmmakers and producers seeking alternative sources of funding for their productions, independent of politicians and officials.

2) Amanda Lotz, *Netflix and Streaming Video* (Cambridge: Polity Press, 2020), 197–202.

3) Dawn Chmielewski and Dade Hayes, *Binge Times: Inside Hollywood’s Furious Billion-Dollar Battle to Take Down Netflix* (New York: William Morrow, 2022, e-book), 12–36.

4) Dal Yong Jin, “The construction of platform imperialism in the globalization era,” *Triple C: Communication, Capitalism, & Critique* 11, no. 1 (2013), 145–172, accessed September 24, 2024, <https://doi.org/10.31269/triplec>; Stuart Davis, “What is Netflix imperialism? Interrogating the monopoly aspirations of the World’s largest television network,” *Information, Communication and Society* 26, no. 6 (2021), 1143–1158, accessed September 25, 2024, <https://doi.org/10.1080/1369118X.2021.1993955>.

5) Anon., “Piotr Gliński: mam demokratyczny mandat do decydowania o sprawach kinematografii,” *Wirtualnedia.pl*, November 4, 2021, accessed September 25, 2024, <https://www.wirtualnedia.pl/arttykul/piotr-glinski-demokratyczny-mandat-do-decydowania-o-sprawach-kinematografii>.

This work should complement the currently available catalogue of analyses of Polish cinema for international audiences with a characterization of the latest trends in cinema seen from an economic, political and global perspective. International resources mainly comprise historical monographs as well as film studies discourse based on an analysis of narratives, artistic trends and the output of Polish filmmakers. Marek Haltof's milestone publication of 2002 was the first comprehensive English-language study of Polish cinema. The thoroughly updated and expanded 2018 edition is a comprehensive description of Polish cinema from the 19th century to the present day, taking into account the key filmmakers, trends and genres, also contemporary ones, against the backdrop of an increasingly transnational film culture.⁶⁾ Whereas the German-language monograph *Der Polnische Film Von seinen Anfängen bis zur Gegenwart*⁷⁾ is a comprehensive synthesis of Polish film history based on important socio-political turns in Europe, taking into account the aesthetic, national and gender discourses of the times.

The 21st century has seen more specialized monographs dedicated to specific eras, including the contemporary era, which is of interest to the author. The 2010 *Polish Cinema Now!* monograph edited by Mateusz Werner and intended for the foreign reader presents a vibrant, multicolored picture of Polish cinema twenty years after the fall of communism, attempting to characterize the trends and directions representative of this dynamic time in Polish history.⁸⁾ The most recent interpretative perspective on contemporary Polish cinema is presented in the monograph entitled *Polish Cinema Today: A Bold New Era in Film*, in which Helena Goscilo and Beth Holmgren take a look at the latest cinema productions in terms of key themes, such as the image of national or gender identity, the confrontation with martyrdom, the image of the modern family, the problem of migration and the influence of the Catholic Church on the lives of individuals.⁹⁾

Nevertheless, the author is most interested in the area of so-called "production culture," clearly adopted in the text and outlined in the introduction, which is being dynamically examined by Eastern European researchers such as Marcin Adamczak (Poland) and Petr Szczepanik (Czech Republic). In this approach, cinema is interpreted through the system of production practices, the organization of the audiovisual industry and the legal and economic system. This may involve adopting a historical perspective with a contemporary context, such as in the monograph entitled *Film Units: Restart*¹⁰⁾ or primarily a contemporary perspective.¹¹⁾ An obvious weakness of this trend, responding to all changes in the economic, technological, social and global environment, is the rapid obsolescence of the factual layer and the resulting smooth transition from contemporary to historical discourse. The last decade was marked by extensive changes in the global audiovisual sector and in Poland itself due to the rule of a right-wing populist government, highly problem-

6) Marek Haltof, *Polish Cinema: A History* (New York: Berghahn Books, 2018).

7) Konrad Klejsa, Schamma Shahadat, and Margarete Wach, eds., *Der Polnische Film Von seinen Anfängen bis zur Gegenwart* (Marburg: Schüren Verlag, 2012).

8) Mateusz Werner, *Polish Cinema Now!* (Barnett: John Libbey Publishing, 2010).

9) Helena Goscilo and Beth Holmgren, *Polish Cinema Today: A Bold New Era in Film* (Lanham: Lexington Books, 2023).

10) Marcin Adamczak, Piotr Marecki, and Marcin Malatyński, eds., *Restart zespołów filmowych: Film Units: Restart* (Kraków and Łódź: Korporacja Ha!art and Wydawnictwo PWSFTviT, 2012).

11) Petr Szczepanik, *Screen Industries in East-central Europe* (London: Bloomsbury Publishing, 2021).

atic for culture. It is the duty of a researcher studying production culture to look critically and at the same time analytically at the contemporary audiovisual market through the prism of these large and powerful trends.

Polish Film Industry in the Phase of Initial Growth

The situation of Polish cinema in the 21st century was determined by the key turning point of 2005, i. e. the adoption of the Act on Cinema by the Polish parliament, which revolutionarily changed the conditions of financing and indirectly of the production of Polish films.¹²⁾ Polski Instytut Sztuki Filmowej (Polish Film Institute) was established, and new sources of funding emerged. The change was evident both at the domestic box office and in the international cinema circuit. Polish cinema became professionalized, with feature films, documentaries and animated films not only regularly featured at A-class film festivals, but also receiving more and more nominations and distinctions at the Academy Awards (ten nominations and one Oscar since 2005) and the European Film Academy Awards. Over the years, there has been an ongoing cooperation based on a critical yet negotiating relationship between the film community and decision-makers, primarily represented by the Polish Film Institute and other smaller public funds. An average of sixty feature films per year were produced with an average budget of €1,2,000,000 (2015–2016, budgets are now showing an upward trend), public funds accounted for half of the feature film budget on average, and films supported by central funds — usually from the auteur stream — accounted for about two-thirds of the annual production volume.¹³⁾ Although the existence of the PFI has stabilised the film market, the fact that a grant has been received or in what amount is not directly related to the reception of a film. Audiences' reactions (as in Europe as a whole, preferring Hollywood films) depend on many factors beyond the Institute's control, such as the quality of advertising and the final artistic decisions made by authors and producers. Since 2005, the Polish Film Institute has pursued its public purpose by supporting difficult, national or international studio productions that do not appeal to mainstream tastes. In 2019, on the basis of a special legal act, a system of so-called incentives was set up, operated by PFI.¹⁴⁾ Polish film production still tends to be over-reliant on public funding. Ideally, the sources of funding for domestic cinema should be diversified. Investing private funds in film production is, however, risky due to uncertain returns.¹⁵⁾ After 2005, Polish cinema showed developmental trends, both in terms of the number and quality of productions and the cinema market (twenty-thirty percent

12) Marcin Adamczak, *Obok ekranu: Perspektywa badań produkcyjnych a społeczne istnienie filmu* (Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2014), 49–54.

13) Artur Majer, Agnieszka Orankiewicz, and Anna Wróblewska, *Pieniądże — produkcja — rynek: Finansowanie produkcji filmowej w Polsce* (Łódź: Wydawnictwo PWSFTvIT, 2019), 18–26.

14) Agnieszka Orankiewicz, "The Role of Public Support for the Film Industry — An Analysis of Movie Production Incentives in Europe," *Prace Naukowe Uniwersytetu Ekonomicznego we Wrocławiu* 66, no. 2 (2022), 90–104.

15) Artur Majer and Agnieszka Orankiewicz, "Trends in Film Industry Development in Poland," *Humanities and Social Sciences* 25, no. 4 (2018), 263–276, accessed September 25, 2024, <https://doi.org/10.7862/rz.2018.hss.83>.

share of local productions in the annual box office until the pandemic) and international sales.

According to the Olsberg SPI report¹⁶⁾ commissioned by Krajowa Izba Producentów Audiowizualnych (Polish Producers Alliance), in recent years Poland has been experiencing a rapid increase in the production of films and series, and this economic sector continues to develop. The number of film and TV production companies in Poland has been growing steadily in recent years, exceeding 12,000 companies in 2022. In 2022 alone, Polish filmmakers produced a total of 367 films (of all genres)⁴ of which 112 were feature-length films and 255 were medium-length and short films. Since 2015, broadcasters' spending on Polish films and series has also continued to grow — by an average of eight percent per annum. The arrival of streaming services such as Netflix, HBO Max, Amazon Prime Video, Viaplay and Player.pl also had a big impact on investments in the audiovisual market. In total, traditional broadcasters and streaming services spent over PLN 2,500,000,000 on Polish original content last year. However, the report points to some weaknesses in the market. In recent years, neighboring countries — such as Hungary, Lithuania and the Czech Republic — started to attract big international productions and develop their technological resources for the audiovisual industry. There are stable and well-established systems operating in those countries with incentives for producers to make films locally. In order not to waste the potential of the Polish film and series production industry, the authors of the report warn of the challenges connected to budget constraints in Poland's audiovisual incentive system.

The trends in Polish cinema indicated above can be illustrated by referring to the full volume of Polish film production (2021–2023) available on the Polish-language platform www.filmpolski.pl, which is a source of information on annual film production. The catalogue is compiled on the basis of opening and closing credits provided by film producers, and is thus the most reliable source of information on Polish films.

In 2022, seventy-two feature films were made in Poland, in 2023 — seventy-one. Among them, an average of ten percent are minority co-productions, which cannot be described as Polish films but only films with Polish participation. The overrepresentation of 2022 is the result of production processes delayed due to the pandemic (forty-two films were produced in 2020 and sixty-eight in 2021).

Streaming Platforms and Post-imperial Discourse

Before the world media started circulating the rare term “pandemic,” 2019 had already proved to be a time of turning points, with the big Hollywood studios (the so-called “majors”) struggling to preserve the old order and their own position, and Netflix challenging that order. The first phase of the streaming war had already begun. It became clear that it was not the amount of the fees or the size of the marketing campaigns that would play a key role, but the content — which comes from two main sources: market purchases and

16) “Economic Impact of Screen Production in Poland,” *kipa.pl*, Olsberg SPI, 2023, accessed September 25, 2024, <https://kipa.pl/raport-olsberg-spi-wplyw-sektora-av-na-gospodarke-polski>.

in-house original productions. The consequences of disrupting the system of “holdbacks,” or distribution windows of a film, proved to be a system revolution, crushing the foundations of the business logic of global Hollywood.¹⁷⁾ As in other countries,¹⁸⁾ also in Poland Netflix boasts the highest number of users (over 10,000,000). Netflix has three times more users than Disney+ (over 3,300,000).¹⁹⁾ The strategies of Netflix and other large platforms have become the subject of interesting analysis in recent years. Amanda Lotz²⁰⁾ notes that this hegemon is looking for content that is slightly different from typical linear TV, usually with adverts. It tries to make its catalogue stand out among others and builds its strategy on this. Most viewers only notice the section of the library that interests them, so that section becomes part of their Netflix vision. Netflix is successful insofar as it increases the number of people who are willing to pay for interesting bundled content. It is not so much about the individual “peak,” but about the attractiveness of the package. The key here is the diversity of the offer.

Since the pandemic, i. e. from 2020 onwards, Netflix Poland has published regular updates on the production of local series and feature films it has commissioned. Sylwia Szostak²¹⁾ rightly points out that thanks to the platform’s investment in local content, Polish productions are gaining opportunities for international distribution, with some of them achieving impressive results internationally, such as the *High Water* (Wielka woda; Jan Holoubek, 2022) series, which has reached the threshold of 10,000,000 viewers worldwide. While the production of original films is fraught with risk, a production commissioned by the platform means greater financial security and cash flow, which is also difficult to find in productions for local broadcasters. Netflix still offers higher rates than those offered by independent producers or Polish broadcasters. Moreover, Netflix is giving more freedom to Polish content creators. Series such as *Sexify* (Kalina Alabrudzińska, Piotr Dylewski, 2021, 2023) or *Queen* (Królowa; Łukasz Kośmicki, 2022) or Piotr Domalewski’s *Operation Hyacinth* (Hiacynt; 2021) film would never have seen the light of day had they not been commissioned by Netflix. Public television, but also independent producers, avoided topics related to intimacy, sex or LGBTQA+ because they were inappropriate for the conservative, right-wing Polish government.

A recurring theme in discussions in the community is the treatment of Polish producers’ work as “third-world” or “post-colonial” practices (in the case of Poland, it would be more appropriate to speak of cultural imperialism, as the country has never had a colonial experience). This situation provides an opportunity to refer to the classic theses of,

17) Marcin Adamczak and Sławomir Salamon, “Kruszenie globalnego Hollywood: System ‘holdbacks’ i sekwencyjność okien dystrybucyjnych a rozwój platform streamingowych,” *Kwartalnik Filmowy*, no. 108 (2019), 243–255, accessed September 25, 2024, <https://czasopisma.ispan.pl/index.php/kf/article/view/190>.

18) “Top Streaming Services by Subscribers,” *Flixpatrol*, 2023, accessed September 25, 2024, <https://flixpatrol.com/streaming-services/subscribers/>.

19) Anon., “HBO Max i Disney+ z większą przewagą nad TVP VOD i Playerem: Zyskuje Prime Video, w dół Viaplay,” *Wirtualnemedia.pl*, February 19, 2024, accessed September 25, 2024, <https://www.wirtualnemedia.pl/artukul/hbo-max-disney-tvp-vod-player-prime-video>.

20) Lotz, *Netflix and Streaming Video*, 44–52.

21) Sylwia Szostak, “Netflix Poland — caught between a rock and a hard place,” *Flow*, October 11, 2023, accessed September 25, 2024, <https://www.flowjournal.org/2023/10/netflix-poland/>.

among others, Edward W. Said²²⁾ and successors and to translate them into the contemporary cinema of small European audiences. Ramon Lobato²³⁾ points out that Netflix treats its strategic and less important one-off investments in original native content as a way to introduce subscribers to the platform's operation and to familiarize them with its global (i. e. American) catalogue. The platform easily combines local and global elements and, thanks to algorithms, functions as many different products at the same time. Therefore, although the economic and political aspect of its operations appears to be an extreme case of the local-global dialectic (a North American company gaining an advantage over national companies), the way the platform is constructed blurs the boundaries between local and global.

In the classic view of Edward Said²⁴⁾ (and his predecessors), cultural imperialism is the domination of one culture — obviously Western — over another. Imperialism, or colonialism, is not a matter of a simple act of conquering and gathering. In his works and lectures, Said always stressed that imperialism or colonialism is not just about the simple conquest of territory, but about the related staggering idea that certain peoples (or more broadly: communities, groups) require domination, or even that it is justified. In the discourse on cultural imperialism, there is a persistent theme of cultural domination based on the media superiority of cultures and patterns transmitted by global media.²⁵⁾

As a result of the dynamic growth of the global audiovisual market due to the popularization of digital services, the center of gravity of the contemporary discussion on cultural imperialism shifts towards media imperialism and even “platform imperialism.”²⁶⁾ The debate even uses a special acronym to denote the most powerful media corporations — FAANG (Facebook, Amazon, Apple, Netflix, Google).²⁷⁾

In an excellent article on Netflix's international activities, Stuart Davis²⁸⁾ points to four basic tendencies of platform imperialism, which are also visible in the streaming giant's policies: (1) the vertical integration of production and distribution centered around a proprietary platform; (2) attempts at rapid transnational scaling up within new markets; (3) a systematic avoidance of accountability to regulation; and (4) the collection and sometimes surreptitious repurposing of user data. The production and distribution of content is becoming internationalized, and integration allows for the elimination of competition and for the acquisition of small, growing companies. Internationalization and increased scale encourage global expansion, especially in terms of countries without a powerful film

22) Edward Said, *Culture and Imperialism*, Lecture delivered at York University, Toronto, 10 February 1993, accessed September 25, 2024, <http://www.turowski.uni.wroc.pl/said.htm>.

23) Ramon Lobato, *Netflix Nations: The Geography of Digital Distribution* (New York: New York University Press, 2019), 144–150.

24) Edward Said, *Culture and Imperialism* (London: Vintage Books, 1994), 1–15.

25) John Tomlinson, *Cultural Imperialism: A Critical Introduction* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1991), 34–67.

26) Dal Yong Jin, “The construction of platform imperialism in the globalization era,” *Triple C* 11, no. 1 (2013), 145–172, accessed September 24, 2024, <https://doi.org/10.31269/triplec>.

27) Thomas W. Hazlett, “U.S. Antitrust Policy in the Age of Amazon, Google, Microsoft, Apple, Netflix and Facebook,” *Constitutional Political Economy* 35, (2024), 73–108, accessed September 25, 2024, <https://doi.org/10.1007/s10602-022-09391-9>.

28) Davies, „What is Netflix imperialism?“

market or sufficient regulatory capabilities. The diversity and richness of the Netflix library does not cover up the fact that in many markets the company shows imperialist and monopolistic ambitions, expressed, among others, by building self-sustaining production and distribution systems in local markets. According to Davis, the corporation shows a tendency to undermine the role of various institutions, regulatory organizations, authorities, local content producers, which threatens the development of media industries in smaller countries. Understanding the monopolistic aspirations of platforms plays a key role in implementing ways to safeguard against their global influence and in holding them accountable in local national markets.

In the light of the discussion on the nature and effects of streaming imperialism, a question emerges, as formulated in the introduction, about the influence of large corporations on the Polish film market. A market which, as indicated in the report cited earlier, is growing rapidly in terms of the quality and number of productions on the one hand, but insufficiently uses international potential on the other. This can encourage “post-colonial practices.” A fear of them is evident in the local discourse, also in a statement by director Paweł Maślona at the 2021 industry conference:

I have only questions and no answers. We have Netflix, Viaplay, Disney coming soon. I am horrified by the prospect of several corporations being responsible for what will be produced. I worry about directors, about cinemas. Right now, we operate in a system, we have the Polish Film Institute. We can compete with each other for funding to make films. Suddenly, we are starting to work in a new reality, for platforms, we have to decide, we have to pitch immediately, everything happens very quickly. Will our auteur cinema survive?²⁹⁾

However, the attitude of Polish producers towards the policies of platforms such as Netflix, Disney, Warner and Amazon seems nuanced. In 2021, the Polish Producers Alliance conducted a survey of producers to answer the question of how they are coping with the pandemic and to what extent and how it has affected their vision of the future.³⁰⁾ The producers surveyed felt that a new strategy would be to minimise and diversify risk, which means above all being more open to non-cinema projects, targeting slightly “more certain” productions (offering a greater chance of commercial success). The greater focus on production for broadcasters and platforms evident in the research, however, does not mean abandoning the cinema, still regarded as an important, sometimes key, area of operation. Funds generated from productions for platforms or television are intended to finance part of the budget of auteur films. Already in 2021, there was a clear increase in the number of productions planned and realized in collaboration with streaming platforms, often bypassing the cinema. The flow of production towards platforms is not only driven

29) Anna Wróblewska, “Konferencja w Serocku (IV): O producentach, kosztach, platformach i ekipach,” *Association of Polish Filmmakers*, December 7, 2021, accessed September 24, 2024, <https://www.sfp.org.pl/wydarzenia/5,32566,2,1,Konferencja-w-Serocku-IV-O-producentach-kosztach-platformach-i-ekipach.html>.

30) “Badanie wpływu COVID-19 na działalność producentów filmowych w Polsce,” *Box Office Lab*, 2021, accessed September 24, 2024, https://www.boxofficelab.pl/static/15b1967f8ad233d63ad3462bc2cad2af/Badanie-covid-produccenci-PISF-2021_PL-EN.pdf.

by financial and liquidity needs, but also by working conditions and comfort. Producers point to the partnership-based relations and the involvement of the other party in resolving crisis situations. At the same time, concerns emerge about the role of the independent producer and whether future platforms will, in effect, reduce companies to contractors.

Similar conclusions can be drawn from a survey of active feature film producers conducted in September 2023 by the author and researchers from Uniwersytet Adama Mickiewicza w Poznaniu (Adam Mickiewicz University in Poznań) and Szkoła Filmowa w Łodzi (Łódź Film School) for Stowarzyszenie Filmowców Polskich (Association of Polish Filmmakers).³¹⁾ Polish producers admit to liquidity problems and difficulties in securing financing for the production of feature films in the widely accepted domestic co-production model. Working with broadcasters and platforms is seen to be simpler and quicker than the process of applying and accounting for grants from the most important source of cinema funding, the Polish Film Institute. Still, production for platforms complements the basic production of films in the European model.

The results of the two surveys of Polish producers in 2021 and 2023, as well as observation of the film production catalogue, lead to the conclusion that cooperation with platforms is usually a well-thought-out strategy of producers, thus minimizing the risk of disrupting cash flow and diversifying their business and sources of revenue.

The answer to the question to what extent these declarations are consistent with the producers' actual strategies can be found in an analysis of the annual production volume (according to the official database of Polish cinema maintained by the Łódź Film School www.film Polski.pl). Active Polish audiovisual producers such as Opus Film, Akson Film, Aurum Film, Watchout Studio, ATM and Wonder Films clearly strive to diversify the production catalogue, at the same time seeking to secure lucrative contracts with platforms and broadcasters. One of the reasons for this cooperation is the need to provide an own contribution to productions supported by the Polish Film Institute and to finance high-risk projects in development. This is how declarations of dedicating part of the revenue to auteur projects should be understood.

Producers' enthusiasm about the platforms is being dampened by the experience of the last decade: in 2019, the Showmax corporation withdrew from the Polish market overnight, and in 2022 HBO Max unexpectedly discontinued feature film production in Poland. This distance is also growing due to the fierce conflict between film organizations and platforms. It was not until 2024, after an extremely fierce fight by the creative community, that the Polish parliament adopted an act on mandatory royalties from the Internet for Polish creators. In January 2024, the largest organization of filmmakers, the Association of Polish Filmmakers, filed a report of a suspected offence of failure to implement the directive. At the same time, the Association asked the public prosecutor's office to investigate the course of the unrecorded meeting between former Prime Minister Mateusz Morawiecki and the Head of the Netflix platform (which took place in December 2022) and its connection to the fact that immediately after the meeting a motion was made to

31) "Badanie ogólnych warunków produkcji filmowej w Polsce" (Unpublished internal report, Warsaw: Association of Polish Filmmakers, 2023).

drop the draft regulation on Internet royalties.³²⁾ In this situation, producers cannot openly go against creators affiliated in organizations.

In the context of the imperialist practices of platforms in local markets, as defined by Stuart Davis, it is worth noting that Netflix fulfils its obligations towards the Polish film market by, among others, paying public levies to the Polish Film Institute, just like broadcasters or cinemas. However, the contentious issue of royalties raises questions about the boundaries of permissible lobbying, although film organizations direct official accusations against the state administration. The fear of imperialist practices in the Polish market has been fueled, among other things, by the tendency of corporations to drain the market and to raise the rates for crews (*below the line*), which adversely affects the conditions for the production of auteur cinema. In this way, crews inflate their financial expectations. Producers of auteur films, low-budget films, find it difficult to assemble a crew because they are not able to meet financial expectations at the same level as platforms.³³⁾

The impact of the most active platform — Netflix — on the current film production volume in Poland is presented below.

Transnational Films. Commissioned by Platforms

TV stations have already got viewers used to so-called premium series, but now these same stations are starting to produce series premieres for the platforms, creating the foundations for a possible future demise of linear TV. However, Netflix has introduced a new production model to the Polish market — full-length feature films made exclusively for VOD distribution. From 2021, around ten feature films per year have been produced in this way, including *365 Days. This Day* (365 dni. Ten dzień; Barbara Białowąs and Tomasz Mandes, 2022), *The Next 365 Days* (Kolejne 365 dni; Barbara Białowąs and Tomasz Mandes, 2022), *Forgotten Love* (Znachor; Michał Gazda, 2023), *Freestyle* (Maciej Bochniak, 2023), *Mother's Day* (Dzień Matki; Mateusz Rakowicz, 2023). At the same time, Netflix produced premium original feature series from local studios: (in 2021 — three, in 2022 — eight, in 2023 — four). Production of films similar to content made for VOD platforms and for TV broadcasters is a valuable source of international capital, both financial and social, for Polish producers. Most of these productions are genre films, somewhat pretending to be set in contemporary realities, which can be called transnational (e.g. the vision of a post-communist and post-industrial city in the *Queen* series or of a pre-war Eastern European village in *Forgotten Love*). This makes them more easily digestible for an international audience. They also occasionally make it into the Polish Film Festival selection in Gdynia (*Operation Hyacinth*, *Freestyle*).

This fact is not insignificant. Participation in the Gdynia Film Festival, the country's most important film festival, is seen in Polish filmmaking circles as an opportunity for

32) Anon., "SFP zawiadamia o podejrzeniu przestępstwa w sprawie tantiem," *Association of Polish Filmmakers*, February 2, 2024, accessed September 24, 2024, <https://www.sfp.org.pl/wydarzenia,5,35362,2,1,SFP-zawiadamia-o-podejrzeniu-przestepstwa-w-sprawie-tantiem.html>.

33) Wróblewska, „Konferencja w Serocku (IV).“

what we understand as building the symbolic capital of a new film.³⁴⁾ Outsider unfamiliar with the Polish film industry may find it difficult to understand the importance that filmmakers and producers attach to participating in this relatively small festival with very limited external recognition. The event, which has a clear industry character but is also open to the public, is an annual competitive review of the current output of Polish cinema. The invariably controversial list of competing films becomes a kind of annual canon of Polish cinema, similarly to the “apocryphal” list of “notable absentees,” i. e. well-regarded films that did not qualify for various reasons. Therefore, the participation of a film produced for the platforms in the Main Competition in Gdynia sends a clear internal message to the industry indicating that a Polish production financed solely by an American corporation is an integral part of Polish cinema.

During the 47th Polish Film Festival in Gdynia in 2022, Łukasz Kluskiewicz, representing Netflix Poland, stated that the platform has cumulatively invested PLN 490,000,000 in content production and acquisition; 206 jobs have been created, twelve feature series and sixteen films to date, with more productions in the pipeline.³⁵⁾ With an average catalogue of sixty items, ten original productions already represent a significant share, changing the landscape of Polish cinema. However, the experience of the Polish market connected to the suspended investment by the Showmax and HBO MAX platforms and the ongoing monitoring of the global policy of large corporations suggest caution in treating this trend as permanent. These productions do not earn the producers awards at festivals or a favourable critical reception, but they integrate the Polish audiovisual industry into international distribution. These films create Polish cinema in a specific way: through the use of crews, filmmakers, resources, locations, but not through content or relevance to a social message.

In answering the questions outlined in the introduction, it should be assumed that the Polish audiovisual market now forms part of the global market, if only because of the scale of investment by media corporations in the production of audiovisual content and permanent change in viewers' attitudes. At the same time, it is not possible to establish to what extent these investments will have a lasting impact on Polish cinema, understood as the system of producing feature films, documentaries and animations. Although the topic of “postcolonial practices” is discussed in the community, the term seems inadequate to the complexity of the phenomenon. It would be justified to say that transnational films produced for platforms will complement mainstream Polish cinema, as the main focus of transnational corporations is on premium series rather than feature films. Polish producers are adapting to the investors' policy as they see an opportunity to achieve liquidity and, as a result, stability, in working for large companies.

34) Marijke De Valck, “Film Festivals, Bourdieu, and the Economization of Culture,” *Canadian Journal of Film Studies* 23, no. 1 (2014), 74–89.

35) Ola Salwa, “Czesi nie śpią, my też nie powinniśmy,” *Polish Film Festival Gdynia*, 2022, accessed September 24, 2024, <https://festiwalgdynia.pl/aktualnosci/gdynia-industry-podsumowanie-4-dnia-16-wrzesnia>.

Right-wing Vision of Culture and Self-censorship Practices

The cinema has numerous resources at its disposal that it can use in its mission to support state policy. This was what the conservative (and at the same time populist) Polish government of 2015–2023 explicitly expected from filmmakers. The words of the Minister of Culture quoted in the introduction about the duties of cinema sound peculiar and striking in the realities of a democratic state. With sincerity, he articulates the principle that, as the Minister of Culture, he has a democratic mandate to decide on “these matters.”³⁶⁾ Cinematic popular culture creates a “fictional truth” that is a delusion of reality. Delusion replaces authenticity and the cinemagoer becomes a prisoner of history. There is no time for reflection, verification of facts or discussion.³⁷⁾ A certain way of thinking about the duties of cinema suggests that the story told through film should be beautiful: with impressive battles, spectacular sieges, stunning ceremonies. This is the assumption not of the historical order, but of the technical-film order.³⁸⁾ Such an understanding of the function of cinema is shared by the state or its representative — the Head of the Ministry of Culture, who, speaking of the duties of creators, points out that: every community pursues a historical policy because it is the source of its chances in international competition and continued existence. However, it should be noted that the strategy adopted by the conservative government did not really translate into the dominance of patriotic and historical themes or in the elimination of films dealing with contemporary reality (as discussed below). Polish cinema remained pluralistic and diverse in expression. Instead, it signified an idea, pursued for years, which determines certain choices and strategies of producers and creators.

One mechanism that is triggered in a situation of political pressure on culture is self-censorship. The issue of self-censorship in cinema from a contemporary perspective is not researched enough, although monographs on the intersection of law and media sciences³⁹⁾ can be a valuable point of reference, as those on cinema are primarily historical in nature. Their authors prove conclusively that the phenomenon of self-censorship in American cinema dates back to the silent film era.⁴⁰⁾ Self-censorship was one of the strongest internal mechanisms regulating film production and distribution in Poland after the country regained its independence in 1918. This shameful mechanism worked so well that the official censorship rejected only five-six percent of films distributed in Poland. This is because it was simply not worth the risk to anyone — the creators, producers, distributors or cinema owners.⁴¹⁾

36) Anon., “Piotr Gliński: mam demokratyczny mandat do decydowania o sprawach kinematografii.”

37) Marcin Gawrycki, *Uwikłane obrazy: Hollywoodzki film a stosunki międzynarodowe* (Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2011), 325–327.

38) Rafał Marszałek, *Filmowa pop-historia* (Kraków: Wydawnictwo Literackie Kraków, 1984), 132–133.

39) Lewis Grossman, “Self-Censorship by Media Industries,” *Columbia-VLA Journal of Law & the Arts* 15, no. 4 (1991), accessed September 24, 2024, https://digitalcommons.wcl.american.edu/facsch_lawrev/1621.

40) Carmen Guiralt, “Self-Censorship in Hollywood during the Silent Era: A Woman of Affairs (1928) by Clarence Brown,” *Film History* 28, no. 2 (2016), 81–113; Eric Schaefer, “The Exploitation Film and Self-Censorship Author(s),” *Film History* 6, no. 3 (1994), 293–313.

41) Edward Zajiček, *Zarys historii gospodarczej kinematografii polskiej: Kinematografia wolnorynkowa w latach 1896–1939* (Łódź: Wydawnictwo PWSFTViT, 2008), 221–228.

The Law and Justice party, which is leaving in 2023 after eight years in government, formulated a coherent idea of culture as an instrument of community based on the notion of nation, thus targeting the authentic needs of society. Culture is being appreciated, numerous institutions are being set up, a range of projects are being supported, while at the same time pushing out of the public sphere anything that does not fit with the vision of the “national culture.” The words of a senior culture ministry official are symptomatic here, as she spoke of the need to silence the “leftist uproar” so that a conservative work can begin on a cleared field. What we are dealing with here is not so much censorship as a deliberate shaping of cultural policy aimed at suppressing the expression of certain content in culture while enhancing other content.⁴²⁾

Such policies build tension between policy makers and creators and producers, highly dependent on public funding. A certain game is played at the boundaries of a state-controlled area versus a space where artistically independent films recognised at international auteur cinema festivals continue to be made. Under political pressure, rational producers minimise risks, avoid uncomfortable topics, do not invest in development, do not apply for funds. They therefore apply self-censorship practices. A talk of “safe” topics is emerging in industry discourse. On the other hand, mechanisms are developing to circumvent possible complications through alternative ways of financing production that are not dependent on the decisions of experts and management of the film office (e.g. Agnieszka Holland’s *The Green Border* (Zielona granica; 2023) or Damian Kocur’s *Bread and Salt* (Chleb i sól; 2023)).

Around ten historical and costume films are currently being made in Poland each year. This is a lot, considering that a historical film is up to several times more expensive than the average contemporary film, which currently has an average budget of €1,400,000–€1,600,000. Since Law and Justice took over power, there has been a visible current of “national cinema” in cinema that is a de facto implementation of the cultural policy described above, a.o.: *Young Eagles* (Orleń. Grodno ’39; Krzysztof Łukaszewicz, 2022), *Witold’s Report* (Raport Pileckiego; Krzysztof Łukaszewicz, 2023), *Strawmen* (Figurant; Robert Gliński, 2023), *Wyszyński. Revenge and Forgiveness* (Wyszyński. Zemsta czy przebaczenie; Tadeusz Syka, 2021), *Below the Surface* (Orzeł. Ostatni patrol; Jacek Bławut, 2023). The artistic results of these productions vary greatly depending on the talent and experience of the filmmaker, but the low cinema attendance for these films in a society that until recently appreciated historical film productions is astonishing. As explained above, Polish historical films follow a strategy in which there is rarely room to present an alternative history, there is no room for the intricacies of motivation or the complexity of causes, and any details are banished from the world of history.⁴³⁾ The factual value of these films is undeniable, as is the role of their characters for the history of the countries. And yet their audience is no larger than that of the average contemporary film and often even smaller.

42) Jakub Majmurek and Iwona Kurz, “‘Dobra zmiana’ dowartościowała kulturę — ale tylko jako ‘kulturę narodową,’” *Krytyka Polityczna*, October 10, 2019, accessed September 24, 2024, <https://krytykapolityczna.pl/kultura/jakub-majmurek-iwona-kurz-dobra-zmiana-w-kulturze-wywiad/>.

43) Gawrycki, *Uwikłane obrazy*, 326.

This may be due to a number of reasons. The simplest explanation is that the public is tired of the government's intrusive cultural policies and propaganda. Cinema audiences are mainly young people, residents of large and medium-sized cities, who do not belong to the electorate of the conservative right-wing party. However, the most pertinent explanation seems to be that the viewer, accustomed to Hollywood blockbusters and modern platform productions, is looking for either attractive biographies in historical cinema, such as *Johnny* (Daniel Jaroszek, 2022), *25 Years of Innocence* (Tomasz Komenda. 20 lat niewinności; Jan Holoubek, 2020) or an alternative, authorial, dialogue-based historical message, so far poorly presented in Polish cinema, a.o. *Scarborn* (Kos; Paweł Maślona, 2023), *The Wedding* (Wesele; Wojciech Smarzowski, 2021). An interesting example of a spectacular viewership success is *The Peasants* (Chłopi; DK Welchman and Hugh Welchman, 2023) an adaptation of the novel by Władysław Reymont awarded the Nobel Prize at the beginning of the 20th century. Each frame was hand-painted by professional painters, and many of the shots referred directly to the canon of Polish painting. The extensive plot was reduced to the main character's thread. The most popular Polish production of 2023 was by 1,800,000 viewers, indicating that both the literary canon and national history can become the background of a popular film, provided they are adapted in a way that is attractive to modern audiences.

An analysis of the last three years of the Polish Film Festival leads to the conclusion that there is a lack of sufficient representation of films touching on controversial subjects, provoking social, political and historical discussion. This is not to say that a picture of reality is not consistently constructed by Polish cinema, but it is incomplete. The repertoire is dominated by historically encapsulated stories, auteur films focusing on the relationship of the human being to the surrounding world, on filtered social and personal relationships.

Over the past three years, only a few films can be categorized as political, closely linked to ongoing social debates or presenting a new take on history. These include the winner of the 46th Polish Film Festival, i. e. *All Ours Fears* (Wszystkie nasze starchy; Łukasz Ronduda and Łukasz Żal, 2021) where the protagonist is a real person — a farmer, at the same time an artist and a representative of the LGBT community. The right-wing press interpreted the biopic as a film about the political protests of a political farmers' organization and an alleged persecution of lesbians and gays in the Polish countryside by a backward, xenophobic, aggressive and ignorant society. Films that open up a new discussion on the interpretation of history also belong to this trend, including: *Scarborn* by Paweł Maślona, *The Wedding* by Wojciech Smarzowski, discussed below, or *Operation Hyacinth* by Piotr Domalewski. This last example is unique, as it is one of the first Polish Netflix original productions, and its creators made no secret of the fact that only an American corporation could have undertaken such a film. Indeed, the starting point of the drama is the infamous campaign of police officers in the 1980s against the homosexual community. So far, it is the only Polish Netflix film directly referring to recent history.

Circumventing the System

As realists, soberly assessing the possibilities of raising funds, Polish producers look for alternative sources of funding or “bypass the system.” The example of two well-received intimate debuts is extremely interesting in this context: *Bread and Salt* by Damian Kocur, which was awarded a special prize in the Orizzonti competition at the Venice IFF, and a production that received multiple awards at the 48th Polish Film Festival, i. e. *Next to Nothing* (Tyle co nic; 2023), drama film by Grzegorz Dębowski. These films were made at the Studio Munka, which operates at the largest and strongest industry organization, the Polish Filmmakers Association. The studio runs four debut film programs for young filmmakers: documentary shorts, animated shorts, feature films and a low-cost debut feature film program. Although it has money from the Polish Film Institute and the Ministry of Culture, this is money earmarked for the professional development of young filmmakers, not from the production fund, which requires a panel of experts to assess each film project. In practice, this means that from 2019, two feature-length films have been made in Poland annually with the support of the Institute, but outside its expert system. As a result, films are made that deal with themes that are extremely bold and poorly represented in mainstream productions: a dystopian vision of a patriarchal Poland (*Eastern* (Piotr Adamski, 2019)), moral decay and corruption of politics (*Supernova* (Bartosz Kruhlik, 2019)), political and economic threat to the future of the Polish countryside (*Next to Nothing*), xenophobia, aggression and intolerance (*Bread and Salt*). In the right-wing press, generously supported by state funds, a film, which has been awarded in Venice and at a number of prestigious festivals, has been described as a racist incident in a Polish town being used to portray Poles as the epitome of xenophobia.

Interestingly, a similar mechanism for bypassing policymakers’ evaluation systems also operates in film schools, which, like Studio Munka, receive a single grant for the entire annual production. Under the school’s patronage, and with public funding, a short animated etude was created — the protest song *There Are People in the Forest* (W lesie są ludzie; 2023) by Szymon Ruczyński dedicated to the refugee and political crisis on the Polish border, remaining in opposition to the Polish government’s chosen methods of dealing with illegal emigrants.

The vast majority of films produced are entered into the competitions of the Polish Film Festival in Gdynia, which are then subject to selection. Not submitting a film to Poland’s most important film festival is always a conscious decision on the part of the producer. The festival is largely publicly funded and the ruling parliamentary majority has a strong influence on the final selection through the participation of representatives of state institutions on the Organizing Committee.⁴⁴⁾ The final selection for the main competition features between sixteen (2021, 2023, 2024) and twenty films (2022). In recent years, a dangerous practice has formed around the festival of not submitting films that might be

44) Anna Wróblewska, “Identyfikacja interesariuszy jako wstęp do analizy środowiska projektowego imprezy kulturalnej: Przykład Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni,” in *Zarządzanie w sektorze kultury. Między teorią a praktyką*, eds. Ewa Kocój, Joanna Szulborska-Lukaszewicz, and Alicja Kędziora (Kraków: Wydawnictwa Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2019), 199–224.

attacked by the state authorities (for example, for fear of attempts to stop distribution, reporting the filmmakers for prosecution, etc.). Wojciech Smarzowski made *Clergy* (Kler) in 2017, dedicated to the unresolved issue of pedophilia among priests; the film was seen by more than 5,200,000 viewers (Boxoffice.pl) making it the third most popular film on Polish screens since the fall of communism. The director's next work, *The Wedding*, tells the story of complicated Polish-Jewish relations and includes a reconstruction of the persecution of Jews during the Second World War. The film, called "anti-Polish" by politicians and the right-wing press while still in production⁴⁵, was not submitted to the Polish Film Festival in Gdynia before its premiere. One can only suspect that the filmmakers did not want the film to be seen by hostile government officials. Finally, *The Wedding* took part in the competition a year later already after the distribution had been completed, which closed with a satisfying result of around 500,000 viewers during the difficult pandemic period. Much more than the most expensive historical film in recent years, *Witold's Report* (around 200,000) or *Below the Surface* (90,000).

Marcin Koszałka's historical film *White Courage* (Biała odwaga; 2024), portraying the collaboration of some highlanders with the Germans during the Second World War, was also not submitted for the 2023 competition in Gdynia. The film made headlines when the Minister of Justice attacked it in the right-wing press, claiming that "the issue of cultural spending is important to us because we also have to explain ourselves to the electorate for funding further artistic and historical provocations of the left."⁴⁶ Interestingly, the production was consistently defended by the Director of the PFI, who comes from a conservative background and who had awarded a grant for the film.

The most notable absentee from the 2023 Polish Film Festival was *Green Border* by Agnieszka Holland, Poland's best-known female director, Oscar nominee and President of the European Film Academy. The film, which takes a critical look at the attitude of the Polish state towards the refugee crisis on the Polish-Belarusian border, was produced without central subsidies and premiered at the Venice IFF, which it left with awards. However, the producers did not submit the film to the Polish national festival, even though the date of the Polish premiere coincided with the date of the event. The film, which was introduced during Poland's election campaign in September 2023, became the cause of fierce political attacks from the ruling party. It has also been used in negative campaign messages created by the ruling party. The Polish President even recalled, in the context of Holland's film, the Second World War slogan "only pigs sit in the cinema." The phrase was commonly used by the Polish resistance movement during the Nazi occupation during World War II, when propaganda films of the Third Reich were screened in Polish cinemas. The campaign against Holland's film, who had to employ personal security, reverberated throughout the world of film. The Directors Guild of America has issued a statement defending Holland's film and stressing that the guild "will continue to support the free speech rights of all

45) Dawid Dróżdż, "Prawica grzmi, że PISF dał kasę na 'antypolski' film: PISF: Nie dofinansowaliśmy 'Wesela,' ale...", *Wyborcza.pl*, October 19, 2021, accessed September 24, 2024, <https://wyborcza.pl/7,101707,27696659,prawica-pisf-dal-kase-na-wesele-smarzowskiego-pisf-zaprzecza.html>.

46) Krzysztof Spór, "'Biała odwaga' Koszałki 'lewacką prowokacją'?", *Spór w kinie*, March 22, 2021, accessed September 24, 2024, <https://sporwkinie.blogspot.com/2021/03/biaa-odwaga-koszaki-lewacka-prowokacja.html>.

Directors.”⁴⁷⁾ It is difficult to assess to what extent building a negative message around the film helped the Law and Justice party, which eventually had to give up power after the elections. Certainly, the political hype helped the film, which was seen by 800,000 viewers. On the other hand, Agnieszka Holland’s film was not submitted as a Polish candidate for an Oscar; the selection committee chose *The Peasants*, which was unsuccessful in the competition. State policy thus shaped the fate of *Green Border* by depriving it of its chance in the world’s most prestigious film competition.

The example of *Green Border* is particularly dramatic. However, the specific character of the Polish cultural landscape does not allow for simple analogies with the situation in other countries with outlined autocratic tendencies. The Law and Justice government never “closed the system” in the same way as the government of Viktor Orban, which it considers to be the ideal of right-wing rule. As a result of his cultural and media policy, contemporary Hungarian cinema was divided into two streams: high-budget, official state films and low-budget independent films. *Variety* quotes the words of director Gábor Reisz: “Nobody dares to talk about politics in film and nobody dares to call things out by their name. Everybody’s afraid.”⁴⁸⁾ As in the Polish film community, escapism and avoidance of difficult topics are clearly evident in Hungarian film, but in the latter case the state reached for specific tools of shaping film policy. In the aforementioned article, Christopher Vourlias⁴⁹⁾ cites opinions critical of the system, according to which the National Film Institute (NFI) is partly responsible for silencing dissenting voices and controversial topics in the Hungarian film industry. And the majority of the NFI budget is dedicated to lavish films promoting a triumphalist, nationalist narrative. Even during the Law and Justice rule, the Polish film landscape remained much more diverse. With the help of a system of grants, more semantically neutral financial incentives and other sources of public funding, it was possible to produce films such as the aforementioned *The Wedding, Bread and Salt*, *White Courage* and Małgorzata Szumowska’s and Michał Englert’s recent film on transgender people, *Woman Of* (Kobieta z...; 2024), which premiered at the Venice International Film Festival in 2023. Although it needs to be stressed that these decisions were often met with attack from the right-wing media and politicians, and the catalogue of “brave” films is still very limited in quantity. Under the Law and Justice government implementing a program policy consistent with the party’s guidelines, the public broadcaster, Telewizja Polska (Polish Television), as a co-producer of feature films and documentaries, remained diverse in its programming decisions. It was regularly involved in the production of historical films of different classes: the superproduction *Witold’s Report* by Krzysztof Łukaszewicz, *Filip* by Michał Kwieciński (2022) awarded at numerous Polish festivals, the winner of the main prize in Gdynia in 2023 *eastern Scarborn* by Paweł Maślona, the hagi-

47) Christopher Vourlias, “Agnieszka Holland Defiant Despite ‘Abominable,’ ‘Dangerous Attacks’ as Venice Prize-Winning Refugee Drama ‘Green Border’ Prepares for Polish Theatrical Release (EXCLUSIVE),” *Variety*, September 21, 2023, accessed September 24, 2024, <https://variety.com/2023/film/global/agnieszka-holland-green-border-backlash-poland-release-1235730878/>.

48) Christopher Vourlias, “Filmmakers Fight Back Against Deepening Chill in Viktor Orban’s Hungary: ‘People Have Nothing to Lose,’” *Variety*, September 2, 2023, accessed September 24, 2024, <https://variety.com/2023/film/global/filmmakers-fight-repression-viktor-orban-hungary-1235700898>.

49) Ibid.

ographic *Prophet* (Prorok; Michał Kondrat, 2022) and *March '68* (Marzec '68; Krzysztof Lang, 2022) referring to the events of the 20th century, while at the same time supplementing its catalogue with acclaimed auteur or genre cinema productions: *Sonata* (Bartosz Blashke, 2021), *Amateurs* (Amatorzy; Iwona Siekierzyńska, 2020) *I Never Cry* (Jak najdalej stąd; Piotr Domalewski, 2020).

In terms of the questions presented in the introduction, the rule of the Law and Justice, although characterised by a strong historical policy in the area of cinema, did not produce the intended results in terms of the dissemination of historical film and the associated awakening of civic attitudes. The opposite happened, as Polish audiences, which for many years had been accustomed to the historical trend in cinema, are now rejecting it. It is difficult to conclude how permanent this phenomenon is. The problem is that there are still expensive productions being made, initiated in recent years, with no clear prospect of attendance success. On the other hand, intrusive state policy translated into a loss of dynamism in cinema as a cultural field, as filmmakers and producers quickly learned to apply for public funds by avoiding topics that were controversial or inconvenient for government officials. The examples of ways to “bypass the system” are only a marginal experience. It seems that the question of filmmakers’ attitudes towards state policy should be analysed in terms of both the filmmaking community and film studies in the near future.

Conclusion

Strong, expressive external stimuli and changing factoids are putting pressure on the contemporary Polish audiovisual system, changing it before our eyes. This text analyses two separate and unrelated trends that simultaneously exerted strong pressure on Polish film and its creators and producers. One is closely related to the policy of global platforms (FAANG) assuming the production of original content through the exploration of local markets; the other trend resulted directly from the cultural policies of the right-wing populist government.

This article constitutes the first attempt at a synthesis of Polish cinema in the context of these two parallel yet unrelated phenomena. The Law and Justice rule ended in December 2023, with the new government appointing new directors for Polish Television, the Polish Film Institute and Filmoteka Narodowa — Instytut Audiowizualny (National Film Archive — Audiovisual Institute) in 2024. As a symbol of the new era, the producers submitted two films from 2023 — *White Courage* and *Green Border* — to the 2024 Gdynia Film Festival. Both films received important awards, including Golden Lions for Agnieszka Holland.⁵⁰⁾ The situation is different when it comes to the “platformisation” of Polish cinema — the process is being analysed in its developmental phase, so many questions remain unanswered.

50) Katarzyna Grynienko, “FNE at Gdynia Polish Film Festival 2024: Prize Winners,” *Film New Europe*, September 29, 2024, accessed September 30, 2024, <https://www.filmneweurope.com/news/poland-news/item/126215-fne-at-gdynia-polish-film-festival-2024-prize-winners>.

After all, the mere change of power and the adoption of a liberal course in cultural policy does not mean that creators and producers will show courage and artistic risk. The question still seems to be whether the stable position of developed cinema from Central and Eastern Europe will be maintained. Or perhaps the future of Polish cinema will be determined by factors such as production comfort, guaranteed by international corporations, or stability, associated with the production of films which are commercial, but poorly represented outside the country, as well as a kind of security, which guides producers and filmmakers choosing neutral themes and genres that can count on the support of decision-making expert groups.

This article is the first synthesis of the social, political and economic conditions of Polish film in recent years and their influence on the current shape of Polish cinema. This shape is changing dynamically all the time, although the direction of the changes is not obvious at the moment. In many respects, the situation of Polish cinema has been exceptional in recent years. However, the processes or elements of the processes described in this article are reflected in the internal markets of Central and Eastern Europe. This situation should prompt researchers to conduct a joint analysis of the impact of the external and internal environment on national film markets in this region. The conclusions may be useful and can be translated into formal and organisational solutions in local cinema systems.

Bibliography

- Adamczak, Marcin. *Obok ekranu: Perspektywa badań produkcyjnych a społeczne istnienie filmu* (Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2014).
- Adamczak, Marcin and Sławomir Salamon. "Kruszenie globalnego Hollywood: System 'holdbacks' i sekwencyjność okien dystrybucyjnych a rozwój platform streamingowych," *Kwartalnik Filmowy*, no. 108 (2019), 243–255, accessed September 25, 2024, <https://czasopisma.ispan.pl/index.php/kf/article/view/190>.
- Adamczak, Marcin, Piotr Marecki, and Marcin Malatyński, eds. *Restart Zespołów Filmowych: Film Units: Restart* (Kraków and Łódź: Korporacja Ha!art, Wydawnictwo PWSFTviT, 2012).
- Anon. "HBO Max i Disney+ z większą przewagą nad TVP VOD i Playerem: Zyskuje Prime Video, w dół Viaplay," *Wirtualnedia.pl*, February 19, 2024, accessed September 25, 2024, <https://www.wirtualnedia.pl/artykul/hbo-max-disney-tvp-vod-player-prime-video>.
- Anon. "Piotr Gliński: mam demokratyczny mandat do decydowania o sprawach kinematografii," *Wirtualnedia.pl*, November 4, 2021, accessed September 25, 2024, <https://www.wirtualnedia.pl/artykul/piotr-glinski-demokratyczny-mandat-do-decydowania-o-sprawach-kinematografii>.
- Anon. "SFP zawiadamia o podejrzeniu przestępstwa w sprawie tantien," *Association of Polish Filmmakers*, February 2, 2024, accessed September 24, 2024, <https://www.sfp.org.pl/wydarzenia,5,35362,2,1,SFP-zawiadamia-o-podejrzeniu-przestepstwa-w-sprawie-tantiem.html>.
- "Badanie ogólnych warunków produkcji filmowej w Polsce" (Unpublished internal report, Warsaw, Association of Polish Filmmakers, 2023).

- "Badanie wpływu COVID-19 na działalność producentów filmowych w Polsce," *Box Office Lab*, 2021, accessed September 24, 2024, https://www.boxofficelab.pl/static/15b1967f8ad233d63ad3462bc2cad2af/Badanie-covid-producenci-PISF-2021_PL-EN.pdf.
- Davis, Stuart. "What is Netflix imperialism? Interrogating the monopoly aspirations of the World's largest television network," *Information, Communication and Society* 26, no. 6 (2021), 1143–1158, accessed September 25, 2024, <https://doi.org/10.1080/1369118X.2021.1993955>.
- De Valck, Marijke. "Film Festivals, Bourdieu, and the Economization of Culture," *Canadian Journal of Film Studies* 23, no. 1 (2014), 74–89.
- Dróżdż, Dawid. "Prawica grzmi, że PISF dał kasę na 'antypolski' film. PISF: Nie dofinansowaliśmy 'Wesela', ale..." *Wyborcza.pl*, October 19, 2021, accessed September 24, 2024, <https://wyborcza.pl/7,101707,27696659,prawica-pisf-dal-kase-na-wesele-smarzowskiego-pisf-zaprzecza.html>.
- "Economic Impact of Screen Production in Poland," *kipa.pl*, Olsberg SPI, 2023, accessed September 25, 2024, <https://kipa.pl/raport-olsberg-spi-wplyw-sektora-av-na-gospodarke-polski>.
- Gawrycki, Marcin. *Uwikłane obrazy: Hollywoodzki film a stosunki międzynarodowe* (Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2011).
- Goscilo, Helena, and Beth Holmgren. *Polish Cinema Today: A Bold New Era in Film* (Lanham: Lexington Books, 2023).
- Grossman, Lewis. "Self-Censorship by Media Industries," *Columbia-VLA Journal of Law & the Arts* 15, no. 4 (1991), accessed September 24, 2024, https://digitalcommons.wcl.american.edu/facsch_lawrev/1621.
- Grynienko, Katarzyna. "FNE at Gdynia Polish Film Festival 2024: Prize Winners," *Film New Europe*, September 29, 2024, accessed September 30, 2024, <https://www.filmneweurope.com/news/poland-news/item/126215-fne-at-gdynia-polish-film-festival-2024-prize-winners>.
- Guiralt, Carmen. "Self-Censorship in Hollywood during the Silent Era: A Woman of Affairs (1928) by Clarence Brown," *Film History* 28, no. 2 (2016), 81–113.
- Haltorf, Marek. *Polish Cinema: A History* (New York: Berghahn Books, 2018).
- Hazlett, Thomas W. "U.S. Antitrust Policy in the Age of Amazon, Google, Microsoft, Apple, Netflix and Facebook," *Constitutional Political Economy* 35, (2024), 73–108, <https://doi.org/10.1007/s10602-022-09391-9>.
- Chmielewski, Dawn, and Dade Hayes. *Binge Times: Inside Hollywood's Furious Billion-Dollar Battle to Take Down Netflix* (New York: William Morrow, 2022).
- Jin, Dal Yoong. "The construction of platform imperialism in the globalization era," *Triple C: Communication, Capitalism, & Critique* 11, no. 1 (2013), 145–172, accessed September 24, 2024, <https://doi.org/10.31269/triplec>.
- Klejsa, Konrad, Schamma Shahadat, and Margarete Wach, eds. *Der Polnische Film Von seinen Anfängen bis zur Gegenwart* (Marburg: Schüren Verlag, 2012).
- Lobato, Ramon. *Netflix Nations: The Geography of Digital Distribution* (New York: New York University Press, 2019).
- Lotz, Amanda. *Netflix and Streaming Video* (Cambridge: Polity Press, 2020).
- Majer, Artur, Agnieszka Orankiewicz, and Anna Wróblewska. *Pieniądze — produkcja — rynek: Finansowanie produkcji filmowej w Polsce* (Łódź: Wydawnictwo PWSFTvIT, 2019).
- Majer, Artur, and Agnieszka Orankiewicz. "Trends in Film Industry Development in Poland," *Humanities and Social Sciences* 25, no. 4 (2018), 263–276, accessed September 25, 2024, <https://doi.org/10.7862/rz.2018.hss.83>.

- Majmurek, Jakub, and Iwona Kurz. "'Dobra zmiana' dowartościowała kulturę — ale tylko jako 'kulturę narodową,'" *Krytyka Polityczna*, October 10, 2019, accessed September 24, 2024, <https://krytykapolityczna.pl/kultura/jakub-majmurek-iwona-kurz-dobra-zmiana-w-kulturze-wywiad/>.
- Marszałek, Rafał. *Filmowa pop-historia* (Kraków: Wydawnictwo Literackie Kraków, 1984).
- Orankiewicz, Agnieszka. "The Role of Public Support for the Film Industry — An Analysis of Movie Production Incentives in Europe," *Prace Naukowe Uniwersytetu Ekonomicznego we Wrocławiu* 66, no. 2 (2022), 90–104.
- Said, Edward W. *Culture and Imperialism* (Lecture delivered at York University, Toronto, 10 February 1993, accessed September 25, 2024, <http://www.turowski.uni.wroc.pl/said.htm>).
- Said, Edward W. *Culture and Imperialism* (London: Vintage Books, 1994).
- Salwa, Ola. "Czesi nie śpią, my też nie powinniśmy," *Polish Film Festival Gdynia*, 2022, accessed September 24, 2024, <https://festiwalgdynia.pl/aktualnosci/gdynia-industry-podsumowanie-4-dnia-16-wrzesnia>.
- Schaefer, Eric. "The Exploitation Film and Self-Censorship Author(s)," *Film History* 6, no. 3 (1994), 293–313.
- Spór, Krzysztof. "Biała odwaga," Koszałki 'lewacką prowokacją?," *Spór w kinie*, March 22, 2021, accessed September 24, 2024, <https://sporwkinie.blogspot.com/2021/03/biaa-odwaga-koszaki-lewacka-prowokacja.html>.
- Szczepanik, Petr. *Screen Industries in East-central Europe* (London: Bloomsbury Publishing, 2021).
- Szostak, Sylwia. "Netflix Poland — caught between a rock and a hard place," *Flow*, October 11, 2023, accessed September 25, 2024, <https://www.flowjournal.org/2023/10/netflix-poland/>.
- Tomlinson, John. *Cultural Imperialism: A Critical Introduction* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1991).
- "Top Streaming Services by Subscribers," *Flixpatrol*, 2023, accessed September 25, 2024, <https://flixpatrol.com/streaming-services/subscribers/>.
- Towse, Ruth. *A textbook of Cultural Economics* (New York: Cambridge University Press, 2010).
- Vourlias, Christopher. "Agnieszka Holland Defiant Despite 'Abominable,' 'Dangerous Attacks' as Venice Prize-Winning Refugee Drama 'Green Border' Prepares for Polish Theatrical Release (EXCLUSIVE)," *Variety*, September 21, 2023, accessed September 24, 2024, <https://variety.com/2023/film/global/agnieszka-holland-green-border-backlash-poland-release-1235730878/>.
- Vourlias, Christopher. "Filmmakers Fight Back Against Deepening Chill in Viktor Orban's Hungary: 'People Have Nothing to Lose,'" *Variety*, September 2, 2023, accessed September 24, 2024, <https://variety.com/2023/film/global/filmmakers-fight-repression-viktor-orban-hungary-1235700898>.
- Werner, Mateusz. *Polish Cinema Now!* (Barnett: John Libbey Publishing, 2010).
- Wróblewska, Anna. "Identyfikacja interesariuszy jako wstęp do analizy środowiska projektowego imprezy kulturalnej: Przykład Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni," in *Zarządzanie w sektorze kultury: Między teorią a praktyką*, eds. Ewa Kocój, Joanna Szulborska-Łukaszewicz, and Alicja Kędziora (Kraków: Wydawnictwa Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2019), 199–224.
- Wróblewska, Anna. "Konferencja w Serocku (IV): O producentach, kosztach, platformach i ekipach," *Association of Polish Filmmakers*, December 7, 2021, accessed September 24, 2024, <https://www.sfp.org.pl/wydarzenia,5,32566,2,1,Konferencja-w-Serocku-IV-O-producentach-kosztach-platformach-i-ekipach.html>.

Zajiček, Edward. *Zarys historii gospodarczej kinematografii polskiej: Kinematografia wolnorynkowa w latach 1896–1939* (Łódź: Wydawnictwo PWSFTViT, 2008).

Filmography

25 Years of Innocence (25 lat niewinności. Sprawa Tomka Komendy; Jan Holoubek, 2020)
365 Days: This Day (365 dni. Ten dzień; Barbara Białowąs and Tomasz Mandes, 2022)
All Our Fears (Wszystkie nasze starchy; Łukasz Ronduda and Łukasz Żal, 2021)
Amateurs (Amatorzy; Iwona Siekierzyńska, 2020)
Below the Surface (Orzeł. Ostatni patrol; Jacek Bławut, 2023)
Bread and Salt (Chleb i sól; Damian Kocur, 2023)
Clergy (Kler; Wojciech Smarzowski, 2017)
Eastern (Piotr Adamski, 2019)
Filip (Michał Kwieciński, 2022)
Forgotten Love (Znachor; Michał Gazda, 2023)
Freestyle (Maciej Bochniak, 2023)
Green Border (Zielona granica; Agnieszka Holland, 2023)
High Water (Wielka woda; Jan Holoubek, 2022)
I Never Cry (Jak najdalej stąd; Piotr Domalewski, 2020)
Johnny (Daniel Jaroszek; 2022)
March '68 (Marzec '68; Krzysztof Lang, 2022)
Mother's Day (Dzień Matki; Mateusz Rakowicz, 2023)
Next to Nothing (Tyle co nic; Grzegorz Dębowski, 2023)
Operation Hyacinth (Hiacynt; Piotr Domalewski, 2021)
Prophet (Prorok; Michał Kondrat, 2022)
Queen (Królowa; Łukasz Kośmicki, 2022)
Scarborn (Kos; Paweł Maślona, 2023)
Sexify (Kalina Alabrudzińska and Piotr Domalewski, 2021–2023)
Sonata (Bartosz Blashke, 2021)
Strawmen (Figurant; Robert Gliński, 2023)
Supernova (Bartosz Kruhlik, 2019)
The Next 365 Days (Kolejne 365 dni; Barbara Białowąs and Tomasz Mandes, 2022)
The Peasants (Chłopi; DK Welchman and Hugh Welchman, 2023)
The Wedding (Wesele; Wojciech Smarzowski, 2021)
There Are People in the Forest (W lesie są ludzie; Szymon Ruczyński, 2023)
White Courage (Biała odwaga; Marcin Koszałka, 2024)
Witold's Report (Raport Pileckiego; Krzysztof Łukaszewicz, 2023)
Woman Of (Kobieta z...; Małgorzata Szumowska and Michał Englert, 2024)
Wyszyński. Revenge and Forgiveness (Wyszyński. Zemsta czy przebaczenie; Tadeusz Syka, 2021)
Young Eagles (Orleń. Grodno '39; Krzysztof Łukaszewicz, 2022)

Biography

Anna Wróblewska is holder of a doctoral degree in humanities, an academic teacher, a writer, culture manager and spokesperson. She works as an assistant professor at Szkoła Filmowa (Łódź Film School) in Łódź. Her academic interests include, first and foremost, cultural project management strategies, creative industry, the Polish film industry, animated film and children's films. She was a spokesperson for Polish Film Institute, Association of Polish Filmmakers, Munk Studio and Gdynia Polish Film Festival. She is an author and a co-author of a number of books and articles. She is a two-time laureate of Polish Film Institute prize, honoured by Polish Minister of Culture and National Heritage in 2005 and awarded the bronze Gloria Artis medal for her services to culture in 2015.

<https://doi.org/10.58193/ilu.1803>

Agnieszka Kiejziewicz  <https://orcid.org/0000-0003-2546-6360>
(RMIT University Vietnam, Vietnam)

Visual Expansions in Narrating Contemporary Conflicts and History

The Possibilities of Virtual Reality (VR) Films

Abstract

This article focuses on Virtual Reality films depicting contemporary conflicts, with an emphasis on building viewer-screen relations and considering the cinematographic elements establishing the emotional reaction to the films. Analyzing the visual and narrative architecture of chosen Virtual Reality productions, the author explains correlations between the level of immersion and the viewer's experience from the perspective of film and media studies. Furthermore, the author uses multimodal critical theory as the primary methodological tool to focus on modes experienced through different sensual channels during the 360° screenings. Moreover, it is also analyzed how the discourse applied in chosen examples influences the presentation of historical events in a Virtual Reality environment. The choice of films, underlining the wide specter of thematic areas that can be covered under the term 'contemporary conflicts,' allows for observing the variety of approaches.

Keywords

contemporary conflicts, VR film, immersion, multimodal theory, digital learning and teaching

— — —

Introduction

In the digital era, audiovisual media are shaping the perception of contemporary conflicts on national and international levels.¹⁾ Understanding contemporary conflicts seems crucial in the process of informed decision-making and developing an insight into global se-

1) A vivid example can be the information war surrounding the Russia-Ukraine war since 2014. More Unwala Azhar and Ghorri Shaheen, "Brandishing the Cybered Bear: Information War and the Russia-Ukraine Conflict," *Military Cyber Affairs* 1, no. 1 (2016), art. 7, n. p.

curity issues, which influence not only the economy and social structures but also shape modern art, literature, and popular culture. Among the productions that encourage meditation on the most recent history, virtual reality (VR) films put considerable emphasis on the immersive character of the viewer's experience and the role of embodiment. The dynamics of remembrance and historical reproduction in VR films are established by building the audience's emotional involvement through participation in in-depth observation of the struggles of affected groups. Reconsidering the role of the chosen expanded media in documenting historical events, this paper investigates how VR films about recent conflicts contribute to understanding socio-political contexts and the scope of this contribution. The main aim of this research is to define the potential of VR films beyond storytelling, investigating their possibilities as educational tools and, at the same time, acknowledging the limitations in informing the audience about the political, social and historical complexities.

The concept of immersion, which remains the core of the discussions about the impact of expanded spectacles, has been extensively studied by scholars from different disciplines also before the emergence of VR. The foundation text for further research on immersion and visual expansions was Gene Youngblood's book *Experimental Cinema*, published in 1970.²⁾ Further, researchers such as Oliver Grau and Philippe Bédard offered critical insights into user experiences within audiovisual spectacles³⁾ and cinema.⁴⁾ After the emergence of VR, immersion was redefined, for example, by Mel Slater, as an objective property of the VR system. The level of immersion, as Slater observed, is determined by the technological capabilities of the used equipment and correlated to the concept of presence, referring to the user's subjective experience of being in the virtual world.⁵⁾ Similarly, Nilsson et al. highlighted the importance of sensory response and interactivity in creating immersive experiences.⁶⁾ Researchers from several disciplines, such as film studies, psychology, and journalism have further explored these foundational concepts. References to immersion also appeared in the academic discussions about interactive learning interfaces, presented, for example, by Chris Dede.⁷⁾

Referring to selected VR films about contemporary conflicts — from the Syrian Civil War to the immigration crisis on the U.S.-Mexico border, this paper argues that through immersive engagement of senses, VR films can enhance awareness of contemporary conflicts; however, the process of learning must be accompanied by additional explanatory resources, organizing the causes and effects of the conflict. As an emerging technology, VR films have the potential to redefine how audiences engage with complex social and historical issues, blending emotional and intellectual immersion that justifies further explora-

2) Gene Youngblood, *Expanded Cinema* (New York: P. Dutton & Co., Inc., 1970).

3) Oliver Grau, *Virtual Art: From Illusion to Immersion* (Cambridge: The MIT Press, 2003).

4) Philippe Bédard, "Making Room for Empathy in Contemporary Virtual Reality Cinema," *Studies in Documentary Film* 18, no. 1 (2023), 34–52.

5) Mel Slater, "Immersion and the illusion of presence in virtual reality," *British Journal of Psychology* 109, no. 3 (2018), 431–433.

6) Niels C. Nilsson, Rolf Nordahl, and Stefania Serafin, "Immersion Revisited: A Review of Existing Definitions of Immersion and Their Relation to Different Theories of Presence," *Human Technology* 12, no. 2 (2016), 108–134.

7) Chris Dede, "Immersive Interfaces for Engagement and Learning," *Science* 323, (2009), 66–69.

tion. By analyzing narrative structures, audial and visual presentation, and the specter of presented information about the conflict and viewer experience, this paper aims to address how VR films can serve as communication tools about recent history. Taking into consideration Dooley's approach to creating VR narratives⁸⁾ and analyzing the visual architecture of chosen VR productions, I want to explain what modes the viewer experiences through different sensual channels during the VR screening and how the applied discourses influence the presentation of historical events. This paper will also present VR's limitations as a medium. For example, focusing on sensation and emotional engagement, VR tends to underpin social, political, and historical factors, which further leaves the audience with fragmented knowledge or can lead to misunderstanding of the primary intent of the film. It is also worth indicating that while VR experiences' market share remains limited, their impact lies in providing immersive, first-person perspectives that traditional media cannot offer.⁹⁾ This proves that research on VR films is feasible from the broader perspective of drawing the contemporary media landscape regardless of the observed limitations.

The complexity of the somatic character of the VR experience, which significantly differs from non-expanded screenings, calls for an extended language of description. Consequently, to explain representational, interactive, compositional, and image-level meanings, not forgetting about aesthetics and virtual mise-en-scene, I will refer to multimodal theory¹⁰⁾ in the expanded context of intermedial and intercultural communication, as applied by Maiorani and Christie.¹¹⁾ Analyzing VR films through the lenses of multimodal epistemology, it is crucial to draw the model of approaching the digital narratives as a reality that can be described by the set of symbolic multi-means. In the analyzed VR films, a symbol system creates multi-means by juxtaposing the action, commentary, documentary material, and the velocity of an immaterial viewer's body moving through time and space.¹²⁾ The applied methodology will allow analyzing how discourse on history and contemporary conflicts is created in chosen productions.

-
- 8) Kath Dooley, *Cinematic Virtual Reality: A Critical Study of 21st Century Approaches and Practices* (Cham: Palgrave Macmillan, 2021), 23–40. Dooley states that the 360-degree surrounding provides a more profound sense of presence and embodiment for the viewer, however, raising questions about new challenges, such as narrative coherency in the context of viewer's agency.
 - 9) Johannes Mütterlein, "The three pillars of virtual reality? Investigating the roles of immersion, presence, and interactivity," *Proceedings of the 51st Hawaii International Conference on System Sciences* (2018), 1407–1415; Michael E. Porter and James E. Heppelmann, "Why every organization needs an augmented reality strategy," *Harvard Business Review* 95, no. 6 (2017), 46–57. Mütterlein, analyzing a quantitative survey he conducted in a VR center with 294 participants, observes that immersion, presence, and interactivity in VR influence user satisfaction and experience with VR content. Porter and Heppelmann further underline the strategies and possibilities of VR implementations in business.
 - 10) John B. Bateman and Karl-Heinrich Schmidt, *Multimodal film analysis: How film mean* (London: Routledge, 2011).
 - 11) Arianna Maiorani and Christine Christie, *Multimodal Epistemologies: Towards an Integrated Framework* (New York: Routledge, 2014).
 - 12) Even though the architecture of VR films entertains by bending the rules of physics, the viewers are still subject to the constraints of their material bodies outside the virtual world. The banal feeling of exhaustion or restrained movements, when the viewer needs to stay in a safe area marked by the VR controller sensitivity, can significantly impact immersion.

In this article, I focus on chosen VR films depicting contemporary conflicts, concluding the preliminary research conducted between 2017 and 2023. During this period, I have analyzed over 17 VR films¹³⁾ labeled as history-related, listed on Youtube, Vimeo, and Oculus TV/Meta Quest TV.¹⁴⁾ The applied keywords featured the variations of approaches to social, cultural and military conflicts, film genres, and aesthetics (for example, 'war documentary VR' or 'VR conflict footage movie'), as well as to chosen contemporary conflicts ('Ukraine,' 'VR black history,' 'VR America conflict'). Among them, I chose examples highlighting different socio-political and geographical contexts. The choice of films, underlining the broad spectrum of thematic areas that can be covered under the term 'contemporary conflicts,' will allow observing the variety of approaches to VR films and through VR films. The choice was also made considering the specific aesthetics and visual solutions applied to the projects, aiming at highlighting possible approaches to conflict depictions. In the selection process, I have chosen films with consistent narratives, recognized by critics and showcased at film festivals. In the selection process, the animated films, experiences created solely with Unreal Engine software, and fragmented projects "in progress" were excluded. The relatively small amount of available contemporary conflict VR films meeting the criteria of the documentary genre and consistency underlines the technological and narrative challenges set by this format.

Literature Review

Incorporating VR into education promises immersive experiences that consider gathering information and emotional involvement as equal parts of the learning process. However, it must be considered that VR films are not simply empathy-building mechanisms. Schlembach et al. underlined that VR, perceived as an "empathy machine," has manipulative potential if we assume, according to the liberal-humanitarian logic, that immersive experiences naturally lead to empathy.¹⁵⁾ Moreover, Raz postulated the revision of the ethics of using VR for empathy enhancement, observing that as the medium manipulates the body of the viewer through multisensory stimulation, the perceptual transformation is a process that can possibly be controlled.¹⁶⁾

On the other hand, researchers have already debated different types of conflict depictions in digital media, such as games, before the advent of VR technology, providing various observations on the immersive potential of expanded experience. Early literature on VR experiences predominantly focused on gaming, the gamer's perception, and reactions

13) The list is attached as an appendix. The list includes all films available on the mentioned platforms at the end of 2023.

14) Meta Quest TV contains its own film library, focused exclusively on VR and 3D experiences. The library itself can be accessed without a VR headset through the service's main page: <https://www.meta.com/quest/entertainment/>.

15) Raphael Schlembach and Nicola Clewer, "'Forced empathy': Manipulation, trauma and affect in virtual reality film," *International Journal of Cultural Studies* 24, no. 5 (2021), 827–843.

16) Gal Raz, "Rage against the empathy machine revisited: The ethics of empathy-related affordances of virtual reality," *Convergence* 28, no. 5 (2022), 1457–1475.

to transgressive narrative solutions.¹⁷⁾ In this context, the ethics of simulating brutal conflict reality and wartime conditions were analyzed by Miguel Sicart,¹⁸⁾ who emphasized the process of transferring values through virtual agencies. Significant analysis was also developed by Philip Sabin, who described the relationships between the players' reactions and the design of digital war and conflict strategy simulations in the context of narrative modeling techniques.¹⁹⁾ Sabin underlined that the level of immersion and satisfaction depends on the level of rationality and probability of role-playing scenarios.²⁰⁾ Similar issues were tackled by Elliott and Kapell,²¹⁾ as well as Hammond and Pötzsch²²⁾ in their publications about war games.

Recent scholarship has expanded beyond the relationships of VR and gaming, exploring applications of this technology in journalism, communication studies and documentary storytelling. For example, Kukkakorpi and Pantti²³⁾ examined how VR journalism creates a sense of place in the context of conflict zones and emotional engagement in complex realities. Furthermore, Rose critically analyzed the rise of VR as a nonfiction platform, exploring both the sensational emotions and the practical implications of VR storytelling in representing trauma. Discussing such VR projects as *Clouds Over Sidra*, focused on the Syrian refugee camp, she looks beyond the opportunities for audience engagement, underlining that VR storytelling raises ethical concerns about voyeurism and emotional manipulation.²⁴⁾ VR interactive documentaries were also analyzed by Nash²⁵⁾ in the context of the logic of first-person media and empathy-building processes. The author underlines the importance of ethical storytelling and maintaining historical accuracy in highly immersive formats stimulating sensory experiences. Moreover, she stresses the risk of oversimplifying complex historical events for the sake of user engagement, thus arguing for a re-evaluation of authenticity and audience agency. Other limitations of VR are listed by Bédard,²⁶⁾ who observed that immersion does not automatically translate to empathetic engagement and understanding of the narratives about conflicts. Moreover, the researchers also undertake attempts to bridge the gaps in understanding applications of XR (Expanded Reality) technologies in STEM learning and teaching, juxtaposing VR with AR

17) Gerald A. Voorhees, Joshua Call, and Katie Whitlock, *Guns, Grenades, and Grunts: First-Person Shooter Games* (New York: Bloomsbury, 2012); Andrew B. R. Elliott and Matthew Wilhelm Kapell, *Playing with the Past: Digital Games and the Simulation of History* (New York: Bloomsbury, 2013).

18) Miguel Sicart, *The Ethics of Computer Games* (Cambridge: The MIT Press, 2009).

19) Philip Sabin, *Simulating War: Studying Conflict through Simulation Games* (New York: Bloomsbury, 2014).

20) However, considering Jeremy Black's review, it must be underlined that Sabin's insight excludes non-Western approaches, thus overlooking Asian ground entirely. Jeremy Black, "Simulating War: Studying Conflict through Simulation Games by Philip Sabin," *Journal of Strategic Studies* 36, no. 5 (2012), 752–753.

21) Elliott and Kapell, *Playing with the Past*, 170–172.

22) Philip Hammond and Holger Pötzsch, *War Game: Memory, Militarism, and the Subject of Play* (New York: Bloomsbury, 2019).

23) Mariia Kukkakorpi and Mervi Pantti, "A Sense of Place: VR Journalism and Emotional Engagement," *Journalism Practice* 15, no. 6 (2020), 785–802.

24) Rose Mandy, "The immersive turn: hype and hope in the emergence of virtual reality as a nonfiction platform," *Studies in Documentary Film* 12, no. 2 (2018), 132–149.

25) Kate Nash, *Interactive Documentary: Theory and Debate* (London and New York: Routledge, 2021), 102–120.

26) Philippe Bédard, "Making Room for Empathy in Contemporary Virtual Reality Cinema," *Studies in Documentary Film* 18, no. 1 (2023), 34–52.

(Augmented Reality) and MR (Mixed Reality). For example, Beams and Crofton-Sleigh, in their edited monograph, collected insights into haptic feedback technologies, providing a theoretical framework and case studies helping to implement XR into teaching curricula.²⁷⁾

The scope of available literature provides multiangled insight into the development of perception of the new technology in the context of non-fictional audiovisual spectacles. As stated above, the research gaps and highlighted limitations call for revising the approaches in different disciplines, such as film studies.

Methodology: VR Technology and Somatic Modalities

The origins of visual expansions, understood as the attempts to cross the restrictions of a flat screen, can be traced back to 1911 Soviet Russia, where the so-called 'electro-theatre' Tanagra in St. Petersburg displayed unique Kinemakolor pictures based on Oskar Messer's patent. The stereoscopic films were soon shown in New York in 1915.²⁸⁾ Further experiments were conducted again in 1950 and later by visionary filmmakers like Morton Heilig²⁹⁾ and technological companies, including NASA.³⁰⁾ Early virtual expansions aimed at crossing traditional notions of film art or experimenting with new forms of displays focused on immersive experiences.³¹⁾ The dream of the highly immersive spectacle is finally disseminated in VR films and digital games,³²⁾ which are no longer determined to be watched on a screen and strive to engage as many senses as possible. In VR films, the boundary between a viewer and a screen, separated from each other in 2D cinema, is replaced by the importance of an interactive 'viewer-screen' relationship.³³⁾ The transgression from flat to palpable spectacle establishes the critical moment to analyze the discourse-creating practices in digitally expanded media and, thus, their influence on viewers' perceptions.

In the abovementioned context, the multimodal theory provides methodological tools for presenting a thorough analysis of the discourse in VR films. The studies on multimodality and film were focused, so far, on classic genre cinema, featuring mostly westerns, melodramas, dramas, and thrillers, mentioning other genres and currents only as possible

27) Brian Beams and Lissa Crofton-Sleigh, eds., *Past and Future Presence: Approaches for Implementing XR Technology in Humanities and Art Education* (Amherst: Amherst College Press, 2024).

28) Nikolai Mayorov, "A first in cinema...stereoscopic films in Russia and the Soviet Union," *Studies in Russian and Soviet Cinema* 6, no. 2 (2012), 218.

29) Morton L. Heilig, "Simulator for generating and displaying dynamic imagery," (U.S. Patent No. 3,050,870, filed January 10, 1961 and issued August 28, 1962), <https://patents.google.com/patent/US3050870A/en>.

30) Scott S. Fisher, "The NASA Ames VIEWlab Project—A Brief History," *Presence: Teleoperators and Virtual Environments* 25, no. 4 (2016), 339–348.

31) The term 'expanded cinema' appeared in the 1960s. It was explained by an avant-garde theorist and artist Malcolm Le Grice as a "general move by artists to break old artistic boundaries, explore cross-media fusions, experiment with new technologies but, most importantly, to challenge the constraints of existing art discourses." Grice Le Malcolm, *Experimental Cinema in the Digital Age* (London: Palgrave, 2001), 273–274.

32) Digital games are considered as the next stage of possible research on the subject.

33) Luke Hockley, *Somatic Cinema: The relationship between body and screen — a Jungian perspective* (New York: Routledge, 2014), 1–5.

fields to introduce new research perspectives.³⁴⁾ According to multimodal theory, distinct semiotic modes of audiovisual material are carried by different sensory channels (sound, visual, and aural) designed to adequately represent the needed information set. According to multimodal theory, initially developed by linguists such as Bateman³⁵⁾ and Van Leeuwen,³⁶⁾ the field of discourse, mode of discourse, and tenor of discourse build the message of the audiovisual material. These elements are constituted by a set of meanings mentioned in the introduction. Therefore, multimodal film theory emphasizes how elements such as genre, image, characters, and sound create the complete discourse.³⁷⁾

Using the multimodal theory in the research focused on VR films allows for consideration of the influence of film techniques on audiences' emotional engagement, thus observing the phenomenon of shaping approaches and opinions through direct participation. As Gillian Rose observes in *Visual Methodologies*, visual representation depends both on technology and social practice, which further defines the affective experience of the image. "Vision is as cultural as corporeal," she writes, thus drawing the approach to VR films that multimodal theory will further embody.³⁸⁾ Multimodal critical theory allows for the analysis of semiotics and modes with linguistic precision, recognizing the film as a text communicating about the sources of power at a particular time and in the selected area. The primary aim of multimodal theory, as Michał Post observes, is to explain how the combinations of visual, sound, and language elements build the story.³⁹⁾ The sound and language, as well as somatic modalities, support visual patterns, creating the wholeness of the film composition. According to this, it can be concluded that multimodal analysis is based on determining the narrative-compositional segments and semiotic visual structures responsible for delivering messages to the viewer. Subsequently, the application of multimodal analysis to the research on VR films explains the interactions between the semiotic structures creating the meanings of the film and the body considered as the processor of information.⁴⁰⁾

Discussion: Experiencing History in VR

Similarly to genre designations in cinema, a rapid increase in VR film production has led to categorization according to their purposes and thematic areas. However, such divisions

34) Michał Post, *Film jako tekst multimodalny: Założenia i narzędzia jego analizy* [Film as multimodal text. Terms of reference and tools to analyze it] (Wrocław: WWSF, 2017); Sigrid Norris, *Multimodality in Practice: Investigating Theory-in-Practice-through-Methodology* (New York: Routledge, 2012); Ruth Page, *New Perspectives on Narrative and Multimodality* (New York: Routledge, 2010).

35) Bateman and Schmidt, *Multimodal film analysis*; John B. Bateman, "Multimodality and Film," in *The Encyclopedia of Applied Linguistics*, vol. 7, ed. Carol A. Chapelle (London: Blackwell, 2013), 4030–4033.

36) Theo van Leeuwen, "Critical Analysis of Multimodal Discourse," in *The Encyclopedia of Applied Linguistics*, ed. Chapelle, 4002–4006.

37) Xu Bo, "Multimodal Discourse Analysis of the Movie *Argo*," *English Language Teaching* 11, no. 4 (2018), 132.

38) Gillian Rose, *Visual Methodologies: An Introduction to Researching with Visual Materials*, 4th edition (London: SAGE Publications Ltd, 2016), 9.

39) Post, *Film jako tekst multimodalny*, 147.

40) Mark B. Hansen, *New Philosophy for a New Media* (Cambridge: The MIT Press, 2004), 21–22.

do not follow well-established notions of cinematic genres; instead, the films are classified by keywords and hashtags based on social media nomenclature. Among the main types of VR productions generally accepted across platforms or repositories are travel and adventure films, educational VR (including VR used in museums and theatre spectacles recorded in VR technology), VR entertainment films (i. e., horror films), and history/conflict VR films considered in this article.

As with travel and adventure VR films, historical VR films establish the connection between the viewer and the surrounding environment. This can be processed in several ways, from the most extreme close-ups possible (i. e., the viewer is part of an action) to distant observation. In both cases, the viewer can be immersed in the places and times she will never visit. Moreover, no matter how close the observation is and how deeply the viewer is involved in the action, the surrounding is presented from unnatural camera angles, building the experience of floating above the ground or being too short compared to the virtual characters around. The rapid movement and sudden changes in the viewing perspective create the feeling of transgressing the body — making a viewer a body-less, immaterial observer. This perspective often appears in VR films focused on distant past events, such as Napoleon's battle reconstructions,⁴¹⁾ where the virtual body of the viewer is floating above the marching troops. The observer is not entirely fitted to the other characters' positions. Instead, she is a passive observer of the struggle, not participating fully in the event.⁴²⁾

VR films that commemorate historical events put considerable emphasis on the viewer's emotions through experiencing visual representations of terror. Using its immersive potential, affecting emotions such as shame, guilt, or fear, films provide a digital narrative-based vision of history — built upon the viewer's identification with the characters, places, events, and ideologies. Here, immersive learning expected by the creators⁴³⁾ is based on the continuum of emotional engagement, varying from interest to, ideally, total immersion.⁴⁴⁾ Similarly, as in digital games, VR film immersion can be divided into three categories: actional immersion (the viewer can experience actions impossible in the real world), symbolic immersion (the content of the film is built around psychological and semantic associations), and sensory immersion (haptic feedback).⁴⁵⁾ In VR films about historical events, these should be connected to create a discourse on the past and broader ideological considerations. The abovementioned categories of immersion will serve as the organ-

41) BLACK DOT FILMS VR, National Geographic, *360° Battle of Waterloo* (2017). All short VR films mentioned in this article can be seen on Youtube, Vimeo or Meta TV.

42) Here should be explained the term 'participation' in connection to VR. When discussing VR films, the appearance of the viewer balances between participation and observation, depending on the narrative and technological design of a particular picture. While the observation is related to keeping distance, participation in VR film starts when the viewer reaches close proximity to the action or other characters and the film's design requires her reaction — for example, encouraging the movements of her head.

43) Immersive learning is defined by Chris Dede as one based on "subjective impression that one is participating in a comprehensive, realistic experience." Dede, "Immersive Interfaces for Engagement and Learning," 66–69.

44) Stefaan Ternier, Roland Klemke, Marco Kalz, Patricia Van Ulzen, and Marcus Specht, "ARLearn: Augmented Reality Meets Augmented Virtuality," *Journal of Universal Computer Science* 18, no. 15, (2012), 2144–2145.

45) Ternier, Klemke, Kalz, Van Ulzen and Specht, "ARLearn," 2145; Ayoka Chenzira, "Haptic cinema: An art practice on the interactive digital media tabletop" (Unpublished PhD dissertation, Atlanta, Georgia Institute of Technology, 2011), 8.

izing method for further findings concentrating on the following chosen exemplars and their analyses.

Distant Observation and Storytelling

Welcome to Aleppo (2015) was the first VR film made from footage recorded in a war zone. The film takes the viewer to the streets of Aleppo, destroyed during the war in Syria. This conflict involved civil disagreement and multiple international interventions, beginning with the Syrian Civil War in 2011 after protests against President Bashar al-Assad's government, fueled by people's demands for political freedom, economic transformation, and an end to government corruption and repressions. Inspired by the wave of the Arab Spring, where citizens across the Middle East called for democratic reforms, Syrians initially held peaceful demonstrations. However, the government's violent crackdown on protestors, including arrests, torture, and killings, escalated the situation, leading to widespread unrest and, eventually, the civil war. This war has drawn in multiple actors, including regional and global powers like Russia, the U.S., Turkey, and various local armed groups, creating a complex arena of power struggles. The situation has led to significant humanitarian crises, destabilization of the region, and debates around sovereignty, intervention, and human rights.⁴⁶⁾

Welcome to Aleppo was created by war journalist Christian Stephen, with the help of the production company RYOT. The narrative is built around the testimony of a woman survivor, who introduces the observer to the background of the conflict and its influence on the city's destruction. The virtual mise-en-scene is created from the images of destroyed Aleppo, juxtaposed with its former glory — intact buildings from before the conflict and daily gatherings of the inhabitants. Such a comparison is designed to influence the empathy of the viewer, who is exposed to dynamically changing pictures of the ruins (symbolizing the present) and the hustle of overcrowded bazaars (representing the past). The sudden changes in surroundings create a virtual nostalgia for the peaceful state, deepened by the knowledge that the presented footage comes from the war zone, not the digital reconstruction. However, the viewer's position defines their role as a distant observer of the terror. *Welcome to Aleppo* is created without consideration of the virtual presence of the observer. The camera angles do not leave a place for the virtual body, as the shots are often presented from a frog's perspective or high above the ground. This aesthetic choice may result from technological limitations while shooting with 360° cameras in a war zone. The camera is placed at ground level or on the high floor of the building, which makes it easier to stabilize in extreme conditions. Observing the war zone is the film's main point, and there is no opportunity for closer exploration of the surroundings as a virtual avatar.

Most of the action depicted in *Welcome to Aleppo* happens behind the screen. Usually, the viewer can only observe the static frames of ruins and hear shooting sounds without identifying their sources. It underlines the significance of sound in this production; through the inability to locate the danger, the viewer can feel the same uncertainty as the

46) Christopher Phillips, *The Battle for Syria: International Rivalry in the New Middle East* (New Haven: Yale University Press, 2016).

refugees — warfare is everywhere, and there is no place to hide. However, deprived of a recognizable and controllable virtual body, the viewer remains outside the reference system, which brings further challenges in full engagement in the experience. Following the findings about the multimodality of meaning-making processes proposed by Majorani and Christie,⁴⁷⁾ who pointed out the importance of cultural stances in forming communicative contexts, it can be concluded that the viewer's emotions can be influenced by the lack of an archetypal reference system, as the semiotic reading of the surrounding is distorted by referencing to chosen senses only. Not knowing who is speaking and locating the danger only by the sound of missiles and shooting, without the ability to engage in full-body movement or adjust the visual perspective, the viewer cannot encode the film's social contexts. Moreover, without a well-defined narrative pattern and a lack of historical and political contexts, the emotional and intellectual engagements outside the sensational feeling of danger can be questioned.

The primary purpose of *Welcome to Aleppo* is to commemorate the moments and impressions, not to provide more profound knowledge about the causes and political contexts. The function of this film is to remind about the conflict and bring the worldwide community's attention to the fate of thousands of refugees forced from their homes.⁴⁸⁾ Significantly, the narrative, through understatements and contextual gaps, is created without highlighting the blame of the sides of the conflict. Instead, the story underlines the impact of war on ordinary people, the state's disintegration, and the demolition of national monuments, which serve as symbols of the final destruction of society.

Distant observation was also applied as a primary tool of designed immersion in the film *Dnipro — outpost of Ukraine* (2022), created by Yevhen Titarenko with the support of the Ukrainian Cultural Foundation and the Dnipropetrovsk National History Museum. This audiovisual work is not a VR film *per se*, as it is presented as a series of conventional 2D videos projected and mixed in virtual reality. It doesn't use the immersive footage of conflict, instead proposing another form of expanded visuality. In this perspective, juxtaposing this work with fully immersive VR films in this paper provides an additional perspective on applying VR technology to discussing modern history.

In the contextual layer, the film is a documentary response to disinformation surrounding the conflict in Ukraine; thus, the discourse is presented from a Ukraine-centered perspective. The roots of the Russo-Ukrainian War are heavily tied to Russia's desire to prevent Ukraine from aligning with Western institutions, including NATO.⁴⁹⁾ Besides perceiving connections to the West as a threat, Russia's actions are underpinned by a long-standing belief that Ukraine and Russia share deep historical and cultural ties, which, in Russia's perception, justify the sphere of influence over Ukraine.⁵⁰⁾ The conflict resulted in a humanitarian crisis, with millions of Ukrainians fleeing their country.⁵¹⁾

47) Maiorani and Christie, *Multimodal Epistemologies*.

48) Similar themes were covered in such VR films about contemporary conflict as *The Fight for Falluja* (2016) created by The New York Times or *Refugees 360 VR documentary* (2015) by Scopic company. See: Appendix.

49) See more: Rajan Menon and Eugene Rumer, *Conflict in Ukraine: The Unwinding of the Post-Cold War Order* (Cambridge: The MIT Press, 2018).

50) Richard Sakwa, *Frontline Ukraine: Crisis in the Borderlands* (London: I. B. Tauris, 2015), 120–147.

51) UNHCR, *Ukraine Refugee Situation, 2022*, accessed October 15, 2024, <https://www.unhcr.org/enus/ukraine-emergency.html>.

Titarenko's film focuses on the most recent military struggles against Russian occupation. It starts with footage depicting the development of pre-war Ukrainian cities and a brief history of the country in the 20th and 21st centuries. The viewer learns about the origins of the war by listening to a narrator, witnesses, and soldiers and visiting places of conflict—with a focus on the surroundings of the Eastern Ukrainian city of Donetsk. The narrative layer juxtaposes scenes of warfare, commentary, historical archives, animated backgrounds, and infographics. The additional resources aim to introduce the elements of the historical accuracy of the presented material, communicating that the knowledge about the conflict is obtained by comparing various perspectives and cannot be based solely on testimonies. Still, the essential parts of the film are the encounters with Ukrainian people — soldiers and inhabitants of the occupied lands. While the off-screen narrator organizes the flow of testimonies and guides the viewer, the Ukrainians in the film complement the commentary through personalized insights. Moreover, found footage fragments build the film's aesthetics and symbolic layer. Shaking camera in the guerilla-film-making style creates a feeling of participation for the audience. The fragmentation of visual material and sudden jumps between screens, even though they require deep focus, still follow a narrative pattern of creating and recollecting memories.

On the other hand, the plethora of the displayed resources influences the viewer's participation in the experience, situating her, similarly to *Welcome to Aleppo*, as an observer. The sudden disconnection from immersion is applied by the visual architecture of *Dnipro*, which encloses the viewer in a virtual cubicle divided into six spaces — four screens, floor, and ceiling. From this position, the scenes are experienced through head movement only, which allows for concentrating on different screens. The virtual displays, especially those recognized as a floor and ceiling, change their structure — they pretend to be grass, concrete, or part of the action, showing close-ups of chosen objects. The multi-screen projection allows a visual comparison between several places, juxtaposing peaceful scenes with warfare or listening to several testimonies simultaneously. As many screens create different semiotic systems at once, the multimodality unfolds here through overlaid communication, providing several patterns of reception.

The experience in *Dnipro* is also built by animated techniques based on bringing palpable danger through sequences positioned close to the viewer's virtual body. The observer is licked by the fire coming out from the screen, or suddenly, she is in the middle of shooting, experiencing the bullets going through all the screens around. The film tries to gamify the political and historical information by using game-derived dynamics, primarily applied by threatening the viewer's personal space. This is a popular solution for VR films labeled as entertainment, overloaded with data and based on cubicle-like visual architecture, establishing a surrounding made of virtual screens instead of 3D-animated backgrounds.

It is worth underlining that the meaning of *Dnipro* is highly representational, with attempts to create interactivity through storytelling practices. On the other hand, the feeling of being in a cage made from screens aligns with the aim and central theme of the film, underlining that there is no escape from modern warfare, as the media pictures will follow the viewer even after leaving the danger zone.

Learning Through Immersion and Controlled Trauma

Emmy-nominated documentary VR film *Traveling while Black* (2019) by Roger Ross Williams⁵²⁾ recreates the experiences of the Black American community and the problems of traveling in America during the Jim Crow era. During the late 19th century to the mid-20th century, mainly in the Southern US states, racial segregation and discrimination of Black Americans included systemic exclusion from accommodations, restaurants, and other public spaces, affecting freedom and safety in daily lives and while traveling.⁵³⁾ Uncomfortable and often dangerous situations related to stopping for a meal or searching for a place to rest resulted in the necessity of distributing Black travelers-oriented guides, such as the famous *The Negro Motorist Green Book*.⁵⁴⁾ Williams's film had its Internet premiere a year after Peter Farrelly's Oscar-winning film *Green Book* (2018), continuing the post-modern deconstruction of nostalgic visions of the socio-political history of the middle 20th century.

This VR experience aims to expand the popular notions of the subject by allowing the viewer to face the witnesses of those times.⁵⁵⁾ At the narrative level, the viewer joins a group of people sitting in Ben's Chili Bowl diner⁵⁶⁾ and listens to their recollections of past events. The experience is supplemented (or, somehow, interrupted) by historical footage of the history of the black community in America since before World War II and commentary by an off-screen narrator. The audience experiences the supplementary material through sudden changes of perspective and places of action — the historical footage is depicted on a car cinema-like screen. After the interruption, the viewer is transferred back to the diner; however, it is transferred to a different table with different speakers. In a few retrospective scenes, the viewer is also suddenly transposed to a moving vehicle, observing the recreated surroundings of the 1960s while continuing to listen to the speakers' stories from the diner. In this case, the viewer is simultaneously in multiple locations, building her understanding through experiencing both direct and indirect participation.

A significant aspect of the stories told by the witnesses is left to the observer's imagination, underlining the crucial point of *Travelling while Black*, which is, similarly to *Dnipro*, the process of learning history through the testimonies of the witnesses. The experience of *Travelling while Black* is controlled and shaped by the documentary style of the film, with such disruptions as non-diegetic music and the off-screen guiding voice. The additional data provided by the narrator highlights the context of the film but, at the same time, deepens the distance between the observer and the story. The expository documentary

52) Roger Ross Williams is also known for *Music by Prudence*, which won an Oscar in 2009 for Best Documentary Short Film, and *God Loves Uganda* (2014).

53) Jerrold M. Packard, *American Nightmare: The History of Jim Crow* (New York: St. Martin's Press, 2002).

54) Gretchen Sorin, *Driving While Black: African American Travel and the Road to Civil Rights* (New York: Live-right, 2019).

55) However, it is worth underlining that this film was created as a part of a non-commercial start-up grant offered by the NEH Digital Development program. See Roger R. Williams, "Traveling While Black," Independent Feature Project (Report), accessed November 12, 2014, <https://doi.org/10.17613/M6MH18>.

56) Ben's Chili Bowl is a landmark in Washington, D. C., opened in 1958 and still operating today. It was an essential shelter for the American black community during the 1968 riots and served as a community cultural hub.

form and lack of integration of the viewer's virtual character presence into the narrative disturb the viewer's sensorial channels, stepping against the multimodal possibilities of VR technology. Further to this, the soundtrack is interrupted by the archival documentary footage interjecting with the stories and fragmenting the narrative. On the other hand, it must be observed that this film's specific architecture helps control the immersion level, which serves educational purposes. Williams' film could be easily approached by younger viewers and presented in parts, being included in the classroom environment if supplemented by other media, such as lectures and documentary films, allowing the expansion of the topic of systemic discrimination in the U.S. The film does not contain explicit footage or jump-scares as in *Dnipro*. It also does not operate on putting the viewer in a traumatic situation; instead, it narrates the memories.

Searching for more examples of the connections between VR and building an understanding of contemporary conflicts through immersive experience, it is worth mentioning Alejandro G. Iñárritu's film *Carne y Arena* (2017).⁵⁷⁾ This mixed-reality installation connects VR film with scenography, engaging all senses in experiencing moments from the lives of Mexican refugees who try to cross the border between Central and North America illegally.⁵⁸⁾ The main objectives of the film were inspired by the crisis at the US-Mexico border, which involves thousands of Mexican and Central American refugees fleeing violence, poverty, and political instability in their home countries. During the risky journey in case to seek asylum in the United States,⁵⁹⁾ the immigrants are exposed to human trafficking, exploitation, extreme environmental conditions, and long bureaucratic processes when they finally reach the US.⁶⁰⁾

The seven-minute *Carne y Arena* covers the dramatic sequence in which the migrants are spotted, caught, and arrested by the border authorities. The experience starts before the VR film screening with a short introduction displaying the situation on the United States' southern border. The viewer then proceeds to the next room, arranged as a holding area for people captured when crossing the desert illegally. The place is filled with real objects lost by migrants escaping through the desert. Observing this little museum of artifacts before entering the main room makes the experience more authentic and almost palpable, engaging the sense of touch, primarily addressed in VR films through controllers' vibrations. In this case, the director connects the perceptual systems of vision and touch, referring to the haptic experience more than to the leading function of the gaze. As Majorani and Christie observe, posture and proxemics often coincide in the act of everyday human interactions, deeply influencing the process of meaning-making. In this case, engaging more senses is closer to the mood of contemporary events, setting the context for the

57) Made in collaboration with film operator Emmanuel Lubezki and ILMxLab studio. See: LACMA, "Alejandro G. Iñárritu: CARNE y ARENA (Virtually present, Physically invisible)," *Los Angeles County Museum of Art Webpage*, 2017, accessed September 15, 2023, <https://www.lacma.org/art/exhibition/alejandro-g-inarritu-carne-y-arena-virtually-present-physically-invisible>.

58) Joost Raessens, "Virtually Present, Physically Invisible: Alejandro G. Iñárritu's Mixed Reality Installation *Carne y Arena*," *Television & New Media* 20, no. 6 (2019), 634–635.

59) Douglas S. Massey and Karen A. Pren, "Unintended Consequences of US Immigration Policy: Explaining the Post-1965 Surge from Latin America," *Population and Development Review* 38, no. 1 (2012), 1–29.

60) Jason De León, *The Land of Open Graves: Living and Dying on the Migrant Trail* (Oakland: University of California Press, 2015).

spectacle.⁶¹ At the entrance to the installation, the viewer is also supplied with a backpack that represents the burden of their escape and emphasizes the material connection between the observer and the spectacle.

Iñárritu indicated that his film is designed to experiment with the medium's possibilities by "break[ing] the dictatorship of the frame."⁶² Disseminating this vision, the director transferred the screening to a vast room with a floor covered with sand, which became a tangible part of the experience. The viewers were expected to enter barefoot — enhancing the reception of the installation. Moreover, the VR set cables range is not limited to the defined area, as the technical staff follows the viewer, carrying the lengthened cables behind her. Such a movement pattern design allows the observer to employ a natural body reaction to the danger and removes the limitations of the equipment — it is even possible to run, jump, or lay down — following the orders of the virtual border guards.

While creating the installation, actual refugees were interviewed to reconstruct the experiences depicted later in the film.⁶³ Rebecca A. Adelman describes Iñárritu's approach to creating a VR experience based on real stories as 'immersion and immiseration,' underlining the emphatic response of the viewer exposed to unnatural, traumatic conditions⁶⁴. Analyzing the viewer's experience of *Carne y Arena* further, Iñárritu points out that "by taking part [in the spectacle], a participant virtually surrenders his security."⁶⁵ This process symbolically starts when the visitor removes his shoes and leaves all his belongings before reaching the main room. Entering the arena barefoot, the observer automatically takes an inferior position, becoming one of the immigrants who fight for life and against the law (represented by the guards). Moreover, even though the visitor knows what will happen initially, she voluntarily exposes herself to borderline emotions.

In the visual layer of the installation, the viewer is surrounded by a crowd of people who cross the border with her. The plethora of native and official languages from Central America that are heard authenticates the experience. Being a part of the migrating group, the viewer is also considered a trespasser and spotted by the guards, who point guns into her face and scream directly at her, which makes it impossible to keep a distance from the narrative or choose a passive observer position. Even though the viewer can freely move around the room, the experience's design is based on milestones activated at specified points. In this case, when the viewer decides to step back from the group and only watch the scene, she will finally be spotted by the guard, and the group will be gathered around anyway. Also, the ongoing narrative of the film will activate regardless of the viewer's position. One of the significant, almost symbolic parts of the experience features sudden bumping into one of the guards and, for a brief moment, experiencing a dreamlike state of a ghost that can penetrate animate and inanimate objects. From this perspective, it is pos-

61) Maiorani and Christie, *Multimodal Epistemologies*, 232.

62) Liliana Torpey, "CARNE y ARENA (Virtually present, Physically invisible) — Review," *Nacla*, 2023, accessed December 20, 2023, <https://nacla.org/carne-y-arena-virtually-present-physically-invisible-review>.

63) Jenna Pirog, "Carne y Arena: Art and Technology," *YouTube*, 2018, accessed January 15, 2024, <https://www.youtube.com/watch?v=-XcvJ6lUTwI>.

64) Rebecca A. Adelman, "Immersion and Immiseration: Alejandro González Iñárritu's *Carne y Arena*," *American Quarterly*, no. 71 (2019), 1093–1109.

65) Pirog, "Carne y Arena: Art and Technology."

sible to observe the internal organs of the guard while being inside his body. Even though this scene crosses the notions of a documentary approach, it creates a discursive attempt to humanize the other part of the conflict. The viewer experiences a universal message of the fears and struggles of displaced people. Yet, the design of Iñárritu's installation reinforces empathy towards both sides — not only towards the refugees but also undertakes a problematic issue of compassion towards the guards.

The challenge of illegal immigration in Iñárritu's film is communicated using modes focused on the relations of power, ideology, and social conditions. However, the center of the installation is the viewer's body, which, together with its virtual avatar, complements the design of the experience. Through design practices, *Carne y Arena* connects contemporary audiovisual art and the newest technologies, creating new immersive exhibition cultures. The viewer, the emotions, and the applied multimodality become integral parts of the work of art.

Conclusion

The provided discussion featured examples of history and contemporary conflict VR films and evidenced various approaches to recording and sharing experiences through new media. Taking into consideration the analyzed films and the research findings, it can be concluded that VR films addressing history are noticeably constrained in the scope of information they can convey. The knowledge they provide is limited in nature, emphasizing embodied and immersive experiences that prioritize visual engagement and sensational approach. As a result, their capacity to address complex political and social concerns is significantly restricted by the creators' inability to provide clear connections between the immersion and dissemination of contextual meanings. VR proves not to be entirely adequate as an educational tool for conveying political, historical, or social contexts, particularly in relation to violent conflicts, which are often presented from the emotional and one-sided point of view. This limitation influences the effectiveness of VR as a learning tool. Nonetheless, VR can offer valuable contributions when integrated with traditional forms of communication, such as reading or additional, extradiegetic commentary. The possibilities of VR films in exploring dialogues on political and social concerns (i. e., poverty, migration, law, or warfare) provide the opportunity to design reception patterns with consideration of the accompanying resources and tutorials.

On the other hand, the engagement of various senses provided by diverse VR experiences and the entertaining purpose of most productions redefines the boundaries of possible visual and discursive expansions. In VR films about contemporary conflicts and modern history, immersion is created by accentuating an individual experience of the virtual environment. A significant role is also assigned to such additional elements as the off-screen commentary or scenography that introduce the narrative and educate through emotional impact. Also, it is worth observing that these contemporary conflict VR films do not depend on transgressive content and explicit violence. Instead, they often utilize philosophical reflections on universal values. This shift is related to the models of distribution and general perception of VR experience as entertainment — the high costs and

relatively sophisticated process of implementing the artistic vision into the final product result in adjusting the level of transgression to the expectations of the viewers and film production economy.

Data availability

All films mentioned in this article are available on publicly accessible websites or through services (Meta TV). The access information (links) or names of services are provided in the appendix.

Acknowledgments

This article is accompanied by the appendix, including the list of 17 VR films that were collected and analyzed in the gathering resources research stage.

Bibliography

- Adelman, Rebecca A. "Immersion and Immiseration: Alejandro González Iñárritu's *Carne y Arena*," *American Quarterly*, no. 71 (2019), 1093–1109.
- Bateman, John B. "Multimodality and Film," in *The Encyclopedia of Applied Linguistics*, vol. 7, ed. Carol A. Chapelle (London: Blackwell, 2013), 4030–4033.
- Bateman, John B., and Karl-Heinrich Schmidt. *Multimodal film analysis: How film mean* (London: Routledge, 2011).
- Beams, Brian, and Lissa Crofton-Sleigh, eds. *Past and Future Presence: Approaches for Implementing XR Technology in Humanities and Art Education* (Amherst: Amherst College Press, 2024).
- Bédard, Philippe. "Making Room for Empathy in Contemporary Virtual Reality Cinema," *Studies in Documentary Film* 18, no. 1 (2023), 34–52.
- Black, Jeremy. "Simulating War: Studying Conflict through Simulation Games by Philip Sabin," *Journal of Strategic Studies* 36, no. 5 (2012), 752–753.
- Bo, Xu. "Multimodal Discourse Analysis of the Movie *Argo*," *English Language Teaching* 11, no. 4 (2018), 132–137.
- Bucher, John. *Storytelling for Virtual Reality: Methods and Principles for Crafting Immersive Narratives* (New York: Routledge, 2017).
- Checa, David, and Andres Bustillo. "Advantages and limits of virtual reality in learning processes: Briviesca in the fifteenth century," *Virtual Reality* 24, no. 4 (2020), 151–161.
- Chenzira, Ayoka. "Haptic cinema: An art practice on the interactive digital media tabletop" (Unpublished PhD dissertation, Atlanta, Georgia Institute of Technology, 2011).
- Dede, Chris. "Immersive Interfaces for Engagement and Learning," *Science*, no. 323 (2009), 66–69.
- De León, Jason. *The Land of Open Graves: Living and Dying on the Migrant Trail* (Oakland: University of California Press, 2015).
- Di Blas, Nicoletta, and Caterina Poggi. "European virtual classrooms: building effective 'virtual' educational experiences," *Virtual Reality*, no. 11 (2007), 129–143.
- Dooley, Kath. *Cinematic Virtual Reality: A Critical Study of 21st Century Approaches and Practices* (Cham: Palgrave Macmillan, 2021).

- Elliott, Andrew B. R., and Matthew Wilhelm Kapell. *Playing with the Past: Digital Games and the Simulation of History* (New York: Bloomsbury, 2013).
- Fisher, Scott S. "The NASA Ames VIEWlab Project — A Brief History," *Presence: Teleoperators and Virtual Environments* 25, no. 4 (2016), 339–348.
- Foucault, Michel. "Des Espace Autres," *Architecture, Mouvement, Continuité*, no. 5 (1984), 46–49.
- Grau, Oliver. *Virtual Art: From Illusion to Immersion* (Cambridge: The MIT Press, 2003).
- Grice Le, Malcolm. *Experimental Cinema in the Digital Age* (London: Palgrave, 2001).
- Hammond, Philip, and Holger Pötzsch. *War Game: Memory, Militarism, and the Subject of Play* (New York: Bloomsbury, 2019).
- Hansen, Mark B. *New Philosophy for a New Media* (Cambridge: The MIT Press, 2004).
- Heilig, Morton L. "Simulator for generating and displaying dynamic imagery," (U.S. Patent No. 3,050,870, filed January 10, 1961 and issued August 28, 1962), <https://patents.google.com/patent/US3050870A/en>.
- Hockley, Luke. *Somatic Cinema: The relationship between body and screen — a Jungian perspective* (New York: Routledge, 2014).
- Hsin, Li-Jen, Yi-Ping Chao, Hai-Hua Chuang, Terry B. J. Kuo, Cheryl C. H. Yang, Chung-Guei Huang and Chung-Jan Kang, et al. "Mild simulator sickness can alter heart rate variability, mental workload, and learning outcomes in a 360° virtual reality application for medical education: a post hoc analysis of a randomized controlled trial," *Virtual Reality*, no. 27 (2022), 3345–3361.
- Kavanagh, Sam, Andrew Luxton-Reilly, Burkhard Wuensche, and Beryl Plimmer. "A systematic review of Virtual Reality in education," *Themes in Science and Technology Education* 10, no. 2 (2017), 85–119.
- Kukkakorpi, Mariia, and Mervi Pantti. "A Sense of Place: VR Journalism and Emotional Engagement," *Journalism Practice* 15, no. 6 (2020), 785–802.
- LACMA. "Alejandro G. Inárritu: CARNE y ARENA (Virtually present, Physically invisible)," Los Angeles County Museum of Art Webpage, 2017, accessed September 15, 2023, <https://www.lacma.org/art/exhibition/alejandro-g-inarritu-carne-y-arena-virtually-present-physically-invisible>.
- Mayorov, Nikolai. "A first in cinema... stereoscopic films in Russia and the Soviet Union," *Studies in Russian and Soviet Cinema* 6, no. 2 (2012), 217–239.
- Maiorani, Arianna, and Christine Christie. *Multimodal Epistemologies: Towards an Integrated Framework* (New York: Routledge, 2014).
- Massey, Douglas S., and Karen A. Pren. "Unintended Consequences of US Immigration Policy: Explaining the Post-1965 Surge from Latin America," *Population and Development Review* 38, no. 1 (2012), 1–29.
- Menon, Rajan, and Eugene Rumer. *Conflict in Ukraine: The Unwinding of the Post-Cold War Order* (Cambridge: The MIT Press, 2018).
- Mütterlein, Johannes. "The three pillars of virtual reality? Investigating the roles of immersion, presence, and interactivity," *Proceedings of the 51st Hawaii International Conference on System Sciences* (2018), 1407–1415.
- Nash, Kate. *Interactive Documentary: Theory and Debate* (London and New York: Routledge, 2021).
- Nilsson, Niels C., Rolf Nordahl, and Stefania Serafin. "Immersion Revisited: A Review of Existing Definitions of Immersion and Their Relation to Different Theories of Presence," *Human Technology* 12, no. 2 (2016), 108–134.

- Norris, Sigrid. *Multimodality in Practice: Investigating Theory-in-Practice-through-Methodology* (New York: Routledge, 2012).
- Packard, Jerrold M. *American Nightmare: The History of Jim Crow* (New York: St. Martin's Press, 2002).
- Page, Ruth. *New Perspectives on Narrative and Multimodality* (New York: Routledge, 2010).
- Phillips, Christopher. *The Battle for Syria: International Rivalry in the New Middle East* (New Haven: Yale University Press, 2016).
- Phoon, Gar Chi, Muhammad Zaffwan Idris, and Rahina Nugrahani. "Virtual Reality (VR) in 21st. Century Education: The Opportunities and Challenges of Digital Learning in Classroom," *Asian Pendidikan* 1, no. 2 (2021), 105–110.
- Pirog, Jenna. "Carne y Arena: Art and Technology," *YouTube*, 2018, accessed January 15, 2024, <https://www.youtube.com/watch?v=-XcvJ6lUTwI>.
- Porter, Michael E., and James E. Heppelmann. "Why every organization needs an augmented reality strategy," *Harvard Business Review* 95, no. 6 (2017), 46–57.
- Post, Michał. *Film jako tekst multimodalny: Założenia i narzędzia jego analizy* [Film as multimodal text. Terms of reference and tools to analyze it] (Wrocław: WWSE, 2017).
- Raessens, Joost. "Virtually Present, Physically Invisible: Alejandro G. Iñárritu's Mixed Reality Installation *Carne y Arena*," *Television & New Media* 20, no. 6 (2019), 634–648.
- Raz, Gal. "Rage against the empathy machine revisited: The ethics of empathy-related affordances of virtual reality," *Convergence* 28, no. 5 (2022), 1457–1475.
- Rose, Gillian. *Visual Methodologies: An Introduction to Researching with Visual Materials*, 4th edition (London: SAGE Publications Ltd, 2016).
- Rose, Mandy. "The immersive turn: hype and hope in the emergence of virtual reality as a nonfiction platform," *Studies in Documentary Film* 12, no. 2 (2018), 132–149.
- Sabin, Philip. *Simulating War: Studying Conflict through Simulation Games* (New York: Bloomsbury, 2014).
- Sakwa, Richard. *Frontline Ukraine: Crisis in the Borderlands* (London: I. B. Tauris, 2015).
- Schlembach, Raphael, and Nicola Clewer. "'Forced empathy': Manipulation, trauma and affect in virtual reality film," *International Journal of Cultural Studies* 24, no. 5 (2021), 827–843.
- Sicart, Miguel. *The Ethics of Computer Games* (Cambridge: The MIT Press, 2009).
- Slater, Mel. "Immersion and the illusion of presence in virtual reality," *British Journal of Psychology* 109, no. 3 (2018), 431–433.
- Sorin, Gretchen. *Driving While Black: African American Travel and the Road to Civil Rights* (New York: Liveright, 2019).
- Ternier, Stefaan, Roland Klemke, Marco Kalz, Patricia Van Ulzen, and Marcus Specht. "ARLearn: Augmented Reality Meets Augmented Virtuality," *Journal of Universal Computer Science* 18, no. 15 (2012), 2143–2164.
- Torpey, Liliana. "CARNE y ARENA (Virtually present, Physically invisible) — Review," *Nacla*, 2023, accessed December 20, 2023, <https://nacla.org/carne-y-arena-virtually-present-physically-invisible-review>.
- UNHCR. *Ukraine Refugee Situation*, 2022, accessed October 15, 2024, <https://www.unhcr.org/en-us/ukraine-emergency.html>.
- Unwala, Azhar, and Ghori Shaheen. "Brandishing the Cybered Bear: Information War and the Russia-Ukraine Conflict," *Military Cyber Affairs* 1, no. 1 (2016), art. 7, n.p.

- van Leeuwen, Theo. "Critical Analysis of Multimodal Discourse," in *The Encyclopedia of Applied Linguistics*, vol. 7, ed. Carol A. Chapelle (London: Blackwell, 2013), 4002–4006.
- Williams, Roger R. "Traveling While Black," Independent Feature Project (Report), accessed November 12, 2014, <https://doi.org/10.17613/M6MH18>.
- Voorhees, Gerald A., Joshua Call, and Katie Whitlock. *Guns, Grenades, and Grunts: First-Person Shooter Games* (New York: Bloomsbury, 2012).
- Youngblood, Gene. *Expanded Cinema* (New York: P. Dutton & Co., Inc, 1970).

Filmography

- 360° Battle of Waterloo* (Black Dot Films VR, National Geographic, 2017)
- Carne y Arena* (Alejandro G. Iñárritu, 2017)
- Dnipro — outpost of Ukraine* (Yevhen Titarenko, 2022)
- Green Book* (Peter Farrelly, 2018)
- Travelling While Black* (Roger Williams, 2019)
- Welcome to Aleppo* (Christian Stephen, RYOT Company, 2015)

Biography

Agnieszka Kiejziewicz holds a Ph.D. in the Arts and Humanities (with an emphasis on Film and Media) from the Jagiellonian University in Poland; the author of academic publications and monographs: *Japanese Cyberpunk. From Avant-garde Transgressions to the Popular Cinema* (2018), *Japanese Avant-garde and Experimental film* (2020) and *Completed in Apparent Incompletion. The Sculpture Art of Wojciech Sęczawa* (2021). She is the author of over forty peer-reviewed articles concerning Asian film, media, culture, and art. For the past few years, she has been working at the University of Gdansk, Poland, teaching Asian cinema, New Media Technologies, Academic Writing, and Film Analysis. She also developed the Andrzej Wajda Film Center project at the University of Gdansk, connecting film culture with industry partners and starting an internship scheme for students interested in film culture. She cooperates with cultural institutions, art galleries. In her research activities, Agnieszka focuses on the role of new technologies in film art, Asian cinema, audiovisual experiments, and Asian popular culture. Currently works as a Lecturer at RMIT University in Vietnam, teaching film and games-oriented courses.

Appendix: List of analyzed VR films

No	Title	Authors	Year	Platform	Access
1	<i>360° Battle of Waterloo</i>	National Geographic	2017	YouTube	https://www.youtube.com/watch?v=Bj1aVW3LuVo
2	<i>Carne y Arena</i>	Íñárritu Alejandro G	2017	Installation/ on site	-
3	<i>Welcome to Aleppo</i>	Stephen Christian, RYOT Company	2015	YouTube	https://www.youtube.com/watch?v=Nxxb_7wzvJI
4	<i>Dnipro — outpost of Ukraine</i>	Titarenko Yevhen	2022	YouTube	https://www.youtube.com/watch?v=L6Cj_XeEZok&t=1052s
5	<i>Travelling While Black</i>	Williams Roger Ross	2019	Meta	https://about.meta.com/community/vr-for-good/traveling-while-black/
6	<i>Dunkirk VR Experience: Find Yourself On The Shores Of Dunkirk Fighting To Survive</i>	Warner Bros	2017	YouTube	https://www.youtube.com/watch?v=zgdo7-RRjgo
7	<i>Civil War 1864: A Virtual Reality Experience, Full Version</i>	American Battlefield Trust	2019	YouTube	https://www.youtube.com/watch?v=xuVHe-0r-BE
8	<i>The Fight for Falluja</i>	The New York Times	2016	YouTube	https://www.youtube.com/watch?v=_Ar0UkmID6s
9	<i>The Displaced</i>	The New York Times	2015	YouTube	https://www.youtube.com/watch?v=ecavbpCuvkI
10	<i>Ukraine Today: See the Horrifying Destruction from War in Kyiv, Bucha on VR Headsets in 8 K 360°</i>	Nickolay Omelchenko	2022	YouTube	https://www.youtube.com/watch?v=NTZZwOZhEKc
11	<i>Black History in 360: MOVE Bombing Philadelphia</i>	Shirah Dedman	2019	YouTube	https://www.youtube.com/watch?v=2eIjsDuOCiw&list=PLn5pazEeziepw00ICa-ilLcwf-CybwK
12	<i>Battle Road: The American Revolution in 360/VR</i>	History360™ and 360RIZE	2016	YouTube	https://www.youtube.com/watch?v=1TqvPNh18ms
13	<i>Refugees 360 VR documentary</i>	Scopic	2015	YouTube	https://www.youtube.com/watch?v=z9HEGHOk5hM
14	<i>Life in the time of refuge A virtual reality documentary</i>	Nokia and The Humanitarian Cooperative	2017	YouTube	https://www.youtube.com/watch?v=XI9A6mQdMCQ

15	<i>Solidarity for Chad 360°</i>	UN Country Team in Chad, the UN Department of Political and Peacebuilding Affairs, and the Ukrainian VR company Qualium Systems	2023	Vimeo	https://vimeo.com/894088427
16	<i>Code of Freedom 1991</i>	Bartosh Polonski Andrius Lekavicius; Gluk Media, AL-VR	2019	Vimeo / YouTube [excerpts]	https://www.youtube.com/watch?v=0f_sz_edtIs
17	<i>Home After War. Returning to Fear in Fallujah</i>	Gayatri Parameswaran; NowHere Media	2020	Meta	https://www.homeafterwar.net/

<https://doi.org/10.58193/ilu.1800>

László Strausz  <https://orcid.org/0000-0003-4219-3691>
(Eötvös Loránd University, Hungary)

Move on Down

Precarity in Contemporary Hungarian Cinema

Watch the audiovisual essay here:

<https://youtu.be/KZKCSefolbI>

Abstract

This video essay engages with the topic of precarity in feature films produced in Hungary around and after the regime change of 1989, which launched tectonic social transformations leading to widespread instability. The essay confronts precarity as downward intragenerational mobility from an economic and social perspective from the final years of state socialism until the present. As an audiovisual product, the video documents the author's efforts to move beyond the disembodied voice of academic texts and experiment with accent as a marker of social entanglement.

Keywords

precarity, Hungarian cinema, regime change, social instability

— — —

Creator's Statement

This video is an offshoot of the research project on the social history of Hungarian cinema conducted at the Eötvös Loránd University between 2015 and 2020. Together with my colleagues, we coded *all* feature films produced in Hungary for a large number of variables, such as time period, location, protagonists, genre, etc. With the database at my disposal, I compiled a list of feature films made after 1985 in which the protagonist experiences social and/or economic downfall during the last years of the state socialist system and its immediate aftermath.



In the article based on the findings — “Move on Down. Precarity and Downward Mobility in Contemporary Hungarian Feature Films”¹⁾ — I argue that the representation of precarity is a useful prism through which one can glimpse the cinematic reflections on social transformation from 1985 onward. Additionally, images of precarity also mirror the filmmakers’ own dispositions towards social mobility, and intellectuals’ fears about precarity and the loss of social status in general.²⁾ In the written text, I made sure to follow the established conventions of academic writing, using a detached and objective language. Guiding readers from the initial hypotheses through the evidence towards the conclusion, I made every attempt to remain as neutral as possible as a scholarly voice — in written form. There was no need to reveal the subjective position of the speaker: the research question made sense, the methodology was sound, the argument — hopefully — convincing!

The production of the video essay allowed me to leave behind the safe but often confining entrenchments of academic writing and offer viewers something personal that could not be expressed in written form. As Barbara Zecchi has suggested, the video essay itself represents an accented form of intellectual engagement when compared with tradi-

1) László Strausz, “Move on Down: Precarity and Downward Mobility in Contemporary Hungarian Feature Films,” in *Precarity in European Films: Depictions and Discourses*, eds. Elisa Cuter, Guido Kirsten, and Hanna Prenzel (Berlin and Boston: De Gruyter, 2022), 179–197.

2) At least two articles adopt a similar database methodology. In her article “Up the Slope: Women’s Mobility Stories in Post-Transition Hungarian Cinema,” Margitházi discusses upwards mobility in relation to female protagonists. Beja Margitházi, “Up the Slope: Women’s Mobility Stories in Post-Transition Hungarian Cinema,” *Acta Univ. Sapientiae, Film and Media Studies*, no. 18 (2020), 223–250. Also, Vajdovich’s “Good Wives, or Emancipated, Working Women?” (2019) analyzes the representation of female roles in Hungarian feature films between 1931 and 1944. Vajdovich Györgyi, “Jó feleség vagy emancipált, dolgozó nő? Nőszerepek és női mobilitás az 1931–44 közötti magyar filmben [Good Wives, or Emancipated, Working Women? Female Roles and Female Mobility in Hungarian Films between 1931 and 1944],” *Metropolis* 23, no. 4 (2019), 8–29.

tional written scholarship: she considers video essays to be an “accented video way of feeling as thinking.”³⁾ The topic of regime change-era precarity in Eastern Europe is, after all, not just another topic that I address objectively throughout my work. Rather, the period was a formative event that impacted my thinking ever since, and the video essay gave me the opportunity to reveal this involvement. Thus, when planning the voice-over for the video, one element I decided not to mask was an accented English. An English with a distinct Eastern European accent. An English that at times puts emphasis on the wrong syllable. My English, which reflects on how language itself can be a source of precarity for non-native speakers, in academia and elsewhere. My accent allowed me to slip into the skin of the films’ protagonists and play with how this not-quite complete command of language, this off-centered referentiality may be used productively.

Exploring various perspectives on the role of voice-over in videographic work, Ian Garwood addresses the allegation that voice-over is, essentially, un-video-essay-istic writing. “If we can talk ourselves into this position,” he proposes, then “we can talk ourselves out of it,”⁴⁾ and refers to Kevin B. Lee who suggests that we treat spoken words audiovisually. One such strategy, Lee argues, is when sounds redefine words.⁵⁾ For example, the difference between perfect British-English voice-over narration, and a distinctly accented voice-over transforms the meaning of narration itself. Here I follow Hamid Naficy’s concept *and* practice of accented thinking as a form of critical displacement and affect.⁶⁾ And while it would probably be an exaggeration to state that the accent entirely redefines the meaning of the words from the written article, the physical qualities of the spoken words⁷⁾ surely open up new possibilities for interaction between image and sound.

My original plan with making this video essay was to produce a straightforward audiovisual adaptation of a published text. However, the process brought about unexpected revelations way beyond the upshots of this plan. My own disembodied academic voice from the written essay transformed in the voice-over into an embodied voice — one that is geopolitically circumscribed, one that has a history. As such, the adaptation motivated me further to add auditory markers of my personal involvement, participation, and entanglement in the topic of precarity as a whole. The work has allowed me to reflect on how the voice of an involved narrator can diminish the distance between the speaking subject and the object of inquiry. It is this distance that produces too often hierarchical, exoticizing descriptions of peripheral cultures and subjects. My video essay has allowed me to confront the argument by Alexander Kiossev⁸⁾ on the self-exoticizing Eastern European intellectual,

3) Barbara Zecchi, “An accented video way of thinking: Becoming videoessay,” *Academic Quarter*, vol. 28 (2024), 28, accessed January 14, 2025, <https://journals.aau.dk/index.php/ak/article/view/8852/7105>.

4) Ian Garwood, “The Place of Voiceover in Academic Audiovisual Film and Television Criticism,” *NECSUS European Journal of Media Studies* 5, no. 2 (2016), accessed January 14, 2025, <https://necsus-ejms.org/the-place-of-voiceover-in-audiovisual-film-and-television-criticism/>.

5) Kevin B. Lee, “Elements of the Essay Film,” *Vimeo*, 2014, accessed January 14, 2025, <https://vimeo.com/90150897>.

6) Hamid Naficy, *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking* (Princeton: Princeton University Press, 2001).

7) On top of the discussed quality of the accent, a more detailed analysis would also take into consideration pitch, tempo, timbre, volume etc.

8) Alexander Kiossev, “The self-colonizing metaphor,” *Atlas of Transformation*, 2011, accessed January 14, 2025,

who through her own discursive practices situates herself as *inferior* in relation to the Western subject. My project has shown that the accented language does not necessarily have to stand in a comparative-hierarchical relation to non-accented-ness. Rather, it can express a set of experiences accessible only for the accented subject.

Bibliography

- Garwood, Ian. "The Place of Voiceover in Academic Audiovisual Film and Television Criticism," *NECSUS European Journal of Media Studies* 5, no. 2 (2016), accessed January 14, 2025, <https://necsus-ejms.org/the-place-of-voiceover-in-audiovisual-film-and-television-criticism/>.
- Kiossev, Alexander. "The self-colonizing metaphor," *Atlas of Transformation*, 2011, accessed January 14, 2025, <http://monumenttotransformation.org/atlas-of-transformation/html/s/self-colonization/the-self-colonizing-metaphor-alexander-kiossev.html>.
- Lee, Kevin B. "Elements of the Essay Film," *Vimeo*, 2014, accessed January 14, 2025, <https://vimeo.com/90150897>.
- Margitházi, Beja. "Up the Slope: Women's Mobility Stories in Post-Transition Hungarian Cinema," *Acta Univ. Sapientiae, Film and Media Studies*, no. 18 (2020), 223–250.
- Naficy, Hamid. *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking* (Princeton: Princeton University Press, 2001).
- Strausz, László. "Move on Down: Precarity and Downward Mobility in Contemporary Hungarian Feature Films," in *Precarity in European Films: Depictions and Discourses*, eds. Elisa Cuter, Guido Kirsten, and Hanna Prenzel (Berlin and Boston: De Gruyter, 2022), 179–197.
- Vajdovich, Györgyi. "Jó feleség vagy emancipált, dolgozó nő? Nőszerepek és női mobilitás az 1931–44 közötti magyar filmekben [Good Wives, or Emancipated, Working Women? Female Roles and Female Mobility in Hungarian Films between 1931 and 1944]," *Metropolis* 23, no. 4 (2019), 8–29.
- Zecchi, Barbara. "An accented video way of thinking: Becoming videoessay," *Academic Quarter*, vol. 28 (2024), 25–34, accessed January 14, 2025, <https://journals.aau.dk/index.php/ak/article/view/8852/7105>.

Biography

László Strausz is an associate professor in Film Studies at Eötvös Loránd University in Budapest. His work focuses on contemporary East-Central European screen media, cultural memory, and the politics of style. Since the publication of his monograph *Hesitant Histories on the Romanian Screen* (Palgrave, 2017), he has been working with state-produced educational films made during the state socialist decades. He is the associate editor of the journal *Eastern European Screen Studies*.

<https://doi.org/10.58193/ilu.1799>

Jiří Sirůček

(Univerzita Karlova, Česká republika)

Aparátová teorie, postkinematografické dispozitivy a algoritmická interpelace subjektu

Abstract

In the 1960s and 1970s, film studies scholarship linked to psychoanalysis and Marxism attempted, under the umbrella of apparatus theory, to examine the ways in which cinema reproduces capitalist power and ideologically affects the perceiving subject. Rather than analyzing the narrative configurations of films, its proponents focused on the hidden effects of the cinematic apparatus itself, and the ways in which it inscribes itself imperceptibly into the unconscious of viewers and interpellates them. Building on the insights of apparatus theory, this text asks how the analytical inputs of this thinking and its theory of the constitution of the subject can be applied today — after the transformation of the cinematic media regime into a post-cinematic one. By focusing on media dispositifs and the ways in which they manipulate the user, the text shows how the post-cinematic apparatus (defined primarily by the asignifying processes of algorithmic systems) affects the perceiving subject. In the same way that apparatus theory considered the interpellation of the fixed subject (which would later become part of capitalist labor relations to produce value) as the main mechanism of ideology, the subject of post-cinema is, through the modulation of desires, attached to dispersive media platforms where he or she actively generates value in the form of data. The text will therefore argue that, despite the significant structural transformations of media environments, the process of subjectivation described by the apparatus theory is still a relevant theoretical tool for exploring the dynamics of the manipulatory power of contemporary media dispositifs.

Klíčová slova

algoritmus, aparát, dispozitiv, postkinematografie, subjekt

Keywords

algorithm, apparatus, dispositif, post-cinema, subject

„Nepomíjejícím problémem marxismu odjakživa bylo,“ cituje David N. Rodowick Colina MacCabea v knize *The Crisis of Political Modernism*, „jak podchytit ne-donucovací povahu prostředků, jimiž se šíří kapitalistické vztahy.“¹⁾ Jak si všímají již Marx s Engelsem v 19. století, kapitalismus reprodukuje svoji moc nejen represí, ale šíří se taktéž zdánlivě nenásilně a „přirozeně“ skrze účinky ideologie.²⁾ (Nejen) v návaznosti na Marxe a Engelse proto během 60. a 70. let 20. století začala řada filozofek, filozofů, teoretiků i teoretiček kultury, filmu, médií a dalších přidružených disciplín zkoumat také roli kulturních institucí při formování dominantní ideologie a odkrývat způsoby, jimiž dochází k (nerepresivnímu) upevňování převládajících mocenských a pracovních vztahů. Kultura byla totiž brána jako jeden z důležitých nástrojů, kterými se realizuje politická manipulace a jimiž dochází k nevědomému formování lidské subjektivity. Ve filmovědném diskurzu jsou nejspíš nejznámějším reliktem tohoto myšlení texty řadící se k aparátové teorii, která se od konce 60. let začala budovat okolo francouzských časopisů *Cahiers du Cinéma*, *Positif* či *Cinéthique* a pak následně i na stranách anglicky píšících *Film Quarterly*, *Film Reader*, *Quarterly Review of Film Studies*, *Screen* a dalších. Klíčovým pro dané směry bylo analyzovat mechanismy, jimiž „ideologické aparáty“ a mocenské dispozitivní působí na diváky a divačky, a odhalovat, jak jsou tyto manipulativní procesy podmíněny filmovou institucí.

I přes určitou ztrátu kredibility, kterou aparátová teorie kvůli svým ahistorickým a příliš univerzalistickým stanoviskům zaznamenala,³⁾ lze s odstupem tvrdit, že některé z jejích podnětů zůstávají doposud relevantními, a je proto stále přínosné se v návaznosti ptát, jak se proměňují (post)kinematografické dispozitivní a formy subjektivizace ve 21. století, kdy film prochází natolik zásadními proměnami, že někteří dokonce hovoří o jeho smrti.⁴⁾ Jak totiž uvádí filmovědci Shane Denson a Julia Leyda v úvodu sborníku *Post-Cinema: Theorizing 21st-Century Film*, o nových médiích je třeba přemýšlet „nikoliv jen ve smyslu jejich novosti, ale také ve smyslu jejich trvajících, nepravidelných a neurčitých historických tranzicí.“⁵⁾

I když Denson a Leyda navazují ve svém pojetí postkinematografických dispozitivů primárně na fenomenologicky či deleuzovsky orientované myšlenkové tradice,⁶⁾ jež — jak i dále uvidíme — s aparátovou teorií v mnohém nesouhlasí, jejich výzva k hledání konti-

1) Colin MacCabe, „Class of '68: Elements of an Intellectual Autobiography 1967–81“, in David N. Rodowick, *The Crisis of Political Modernism: Criticism and Ideology in Contemporary Film Theory* (Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press, 1994), 5.

2) Friedrich Engels – Karl Marx, *Německá ideologie: I, Feuerbach, protiklad materialistického a idealistického nazírání*, přel. Pavel Levit (Praha: Nakladatelství Svoboda, 1952).

3) Viz například James Spellerberg, „Technology and Ideology in the Cinema“, *Quarterly Review of Film Studies* 3, č. 2 (1977), 288–301; Rodowick, *The Crisis of Political Modernism*; Steven Shaviro, *The Cinematic Body* (Minneapolis – London: University of Minnesota Press, 1993).

4) Viz Godfrey Cheshire, „Part Two of The Death of Film/ The Decay of Cinema“, *New York Press*, 11. 8. 1999, cit. 12. 11. 2024, <https://www.nypress.com/news/part-two-of-the-death-of-filmthe-decay-of-cinema-JVNP1019990811308119930> nebo David N. Rodowick, *The Virtual Life of Film* (Cambridge – London: Harvard University Press, 2007).

5) Shane Denson – Julia Leyda, eds., *Post-Cinema: Theorizing 21st-Century Film* (Falmer: REFRAME Books, 2016), 2.

6) Tyto tradice v mediálně-teoretickém a filmovědném kontextu dále po svém reprezentují například Mark B. Hansen, Steven Shaviro či znovu David N. Rodowick. Viz Mark B. Hansen, „Algorithmic Sensibility: Reflections on the Post-Perceptual Image“, in Denson – Leyda, *Post-Cinema*; Steven Shaviro, *Post-Cinematic Affect* (Winchester: Zero Books, 2009); David N. Rodowick, *What Philosophy Wants from Images* (Chicago: University of Chicago Press, 2017).

nuit a možných (byť nepravidelných) vztahů mezi rozdílnými kinematografickými režimy může sloužit jako podnět pro nacházení nesamozřejmých paralel i mezi odlišnými teoretickými přístupy k médiím. Skrze marxistickou a psychoanalytickou analýzu, spojenou s formalistickou teorií, totiž aparátová teorie poskytla funkční model mediální interpelace subjektu, jež v mnohém přetrvává i v rámci algoritmicky řízených dispozitivů postkinematografie. Některé otázky položené v rámci vznětlivých diskuzí 60. a 70. let jsou tak nadále aktuální, jakkoli na ně dost možná najdeme jinou odpověď, než si samotní tázající představovali.

Ideologický (filmový) aparát

K postižení aparátové teorie a její analýzy politických účinků kinematografie na formování subjektu je nejdříve nutné se zastavit u toho, jak chápal ideologické účinky na jednotlivce francouzský filozof Louis Althusser. Právě jeho myšlenky se totiž začaly v ovzduší protestů šedesátého osmého roku proplétat s filmovou teorií a poskytly jí řadu konceptních nástrojů, s jejichž pomocí bylo možné odhalovat vazby mezi filmem a politikou. Althusser ve slavné esejí „Ideologie a ideologické státní aparáty“ definuje ideologii jako „reprezentaci imaginárních vztahů individuí k reálným podmínkám jejich existence“.⁷⁾ Ideologie totiž podle něj není jen iluzorní (jak tvrdí někteří jeho marxističtí předchůdci), ale má konstitutivní funkci, která je neoddělitelná jak od fungování společnosti,⁸⁾ tak od jejího materiálního uspořádání. Její účinky zabraňují subjektu vidět pravou povahu převládajícího systému, a naopak jej „podřizují“ společenským normám, hodnotám a narativům, které jsou ovšem produkovány „ideologickými státními aparáty“.⁹⁾ „Ideologie tak nereprezentuje systém vztahů, jež vládou existenci individuí, ale imaginární vztah těchto individuí k reálným vztahům, v nichž žijí,“¹⁰⁾ píše Althusser. Zatímco se subjekt domnívá, že svobodně rozhoduje o svém životě, je nevědomě interpelován kódy dominantní moci, která definuje jeho pozici uvnitř společnosti a v rámci (nerovnoměrně distribuovaných) pracovních vztahů. Althusserova koncepce ideologické interpelace tak zbavuje „vědomí interiority“¹¹⁾ a přibližuje, jak na člověka zvnějšku působí často nezaznamenanelné kódy formující jeho subjektivitu.

Není proto ani tak překvapivé, že Althusser považoval za jednoho z aktivních šířitelů ideologie také film. I z tohoto důvodu se jeho myšlenky společně s ranou lacanovskou psychoanalýzou staly určitou „základnou“ pro aparátovou teorii, která je využila ke kritice idealistických a fenomenologických filmovědných přístupů (například bazinovského chá-

7) Louis Althusser, „Ideology and Ideological State Apparatuses“, in *Lenin and Philosophy and Other Essays*, přel. Ben Brewster (New York – London: Monthly Review Press, 1971), 161.

8) Petr Kužel, „Ideologie, ideologické státní aparáty a konstituce subjektu v díle Louise Althussera“ (Přednáška prezentovaná v rámci semináře Společnosti pro filosofickou antropologii, Pražské kreativní centrum, Praha, 16. 10. 2018, cit. 12. 11. 2024, <https://www.youtube.com/watch?v=c6adMD7lyyg>). Viz také Petr Kužel, *Filosofie Louise Althussera: O filosofii, která chtěla změnit svět* (Praha: Nakladatelství Filosofie, 2014).

9) I přes to, že Althusser hovoří o moci státní, řadí pod ideologické státní aparáty i soukromé společnosti.

10) Althusser, „Ideology and Ideological State Apparatuses“, 165.

11) Kužel, „Ideologie, ideologické státní aparáty a konstituce subjektu v díle Louise Althussera“.

pání filmu jako otisku objektivní reality¹²⁾) a k demonstraci, že kinematografie je „neoddělitelná od ideologických požadavků, konstelací a kontradikcí sociálního celku“.¹³⁾ Filmoví teoretici Jean-Louis Comolli a Jean Narboni v editoriale *Cahiers du cinéma* z roku 1969 píší, že film je „konkrétním produktem vytvořeným v systému ekonomických vztahů“ a „jakožto materiální produkt systému je taktéž produktem ideologickým“.¹⁴⁾ Cílem daných debat bylo upozornit na bezprostřední provázanost filmu s dominantním politickým zřízením a odhalit mocenské mechanismy za procesy, jimiž je film „produkován, vyroben, distribuován a rozuměn“.¹⁵⁾

I přes skutečnost, že opoziční filmová teorie 60. a 70. let byla velmi různorodá,¹⁶⁾ u řady klíčových textů¹⁷⁾ můžeme vidět shodnou snahu dekonstruovat ideologické fungování filmového aparátu a jeho účinků na subjekt, který byl chápán jako centrální zájem mocenských operací. Nejspíš nejzapálenější diskuze se odehrávaly na stránkách *Cinématique* a *Cahiers*, kde teoretici jako Jean-Pierre Oudart, Jean-Louis Baudry nebo zmiňovaní Comolli či Narboni často revidovali myšlení i svých starších kolegů a místo zkoumání „pravdivosti filmu“¹⁸⁾ se pokoušeli demaskovat — za audiovizuálními díly se skrývající — účinky kinematografického dispozitivu na subjekt. Jejich analýzy ukazovaly, že některé specifické filmové postupy jako hloubka pole, narace, pohyby kamery, práce s perspektivou nebo střih jsou nositeli sémiotických funkcí, jejichž záměrem je v divácích vytvářet iluzorní zdání, že sledují objektivní realitu. Pod tímto přeludem realismu se měla ovšem skrývat celá technologicko-kulturní mašinérie filmové instituce a její vazby na ideologické významy působící na nevědomí subjektu. V tomto kontextu je třeba zmínit zásadní text „Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus“ od Jeana-Louise Baudryho, který se rozbořem klasického narativního filmu pokoušel odhalit, jak má nerušené plynutí filmů za cíl odvádět pozornost od materiálních a politicky manipulativních struktur kinematografie: „Vznikající významové účinky nezávisí pouze na obsahu obrazů, ale také na materiálních procesech, z jejichž nesourodých elementů je vzkříšená — na setrvačnosti vidění závislá — iluze kontinuity,“¹⁹⁾ píše Baudry.

12) Viz André Bazin, *Co je to film?* (Praha: Československý filmový ústav, 1979).

13) Jean-Louis Comolli, „Technique and Ideology: Camera, Perspective, Depth of Field [Parts 3 and 4]“, přel. Diana Matias, in *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*, ed. Philip Rosen (New York: Columbia University Press, 1986), 421–443.

14) Jean-Louis Comolli – Jean Narboni, „Cinema/Ideology/Criticism“, in *Movies and Methods 1*, ed. Bill Nichols (Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press, 1976), 24.

15) Comolli – Narboni, „Cinema/Ideology/Criticism“, 24.

16) Jak ukazuje Rodowick, ani o aparátové teorii nelze hovořit jako o zcela jednotném směru, což podporovala i skutečnost, že v různých redakcích panovala často výrazně odlišná teoretická východiska. Viz Rodowick, *The Crisis of Political Modernism*, ix.

17) Viz například Jean-Louis Baudry, „Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus“, *Film Quarterly* 28, č. 2 (1974–1975), 39–47; Comolli, „Technique and Ideology“; Daniel Dayan, „The Tutor-Code of Classical Cinema“, *Film Quarterly* 28, č. 1 (1974), 22–31; Stephen Heath, „On screen, in frame: Film and ideology“, *Quarterly Review of Film Studies* 1, č. 3 (1976), 251–265; Jean-Pierre Oudart, „Dossier Suture: Cinema and Suture“, *Screen* 18, č. 4 (1977), 35–47.

18) Jak píše i Petra Hanáková, Comolliho a Narboniho prohlášení v editoriale *Cahiers*, že „již není možné se naivně ptát, co je film“, lze číst přímo jako „antibazinovské“. Petra Hanáková, „Filmový divák jako dědic renesančního pozorovatele? Rozpory perspektivního ukotvení teorie filmového pohledu“, *Slovo a smysl*, cit. 14. 11. 2024, <http://slovoasmysl.ff.cuni.cz/node/102>.

19) Baudry, „Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus“, 42.

Tyto významy produkované „sešíváním“²⁰⁾ jinak nesourodých „konstitučních diferencí“²¹⁾ vytvářejí v divácích nejen dojem, že svět na plátně dává smysl, ale že se nacházejí ve středu dění a mají nad ním dokonce kontrolu. Shodně s althusserovskou filozofií tak aparátová teorie odkrývá jako jeden z hlavních účinků filmového „ideologického aparátu“²²⁾ právě pocit svobody a moci subjektu (zdání, že vytváří význam díla), jež ovšem vychází z jeho fiktivního vztahu k reálným podmínkám (v našem případě z dojmu, že filmová fikce je přenosem skutečnosti). Jak si všímá i James Spellerberg v textu „Technology and Ideology in Cinema“, „[z]ásadní je, že filmový aparát musí být schován nebo potlačen, aby se konstituce subjektu zdála jako vlastnost přirozeného světa přímo přenášená kinematografií, nikoliv jako efekt produkce samotného média“.²³⁾ Hlavní „ideologický trik“ podle aparátové teorie tak spočívá v tom, že vnímající subjekt si není vědom účinků, které na něj/ní kinematografický aparát má — jak píše filmový teoretik Daniel Dayan, „[k]ód efektivně zmizí, čímž zajistí ideologické účinky filmu. Kód, který produkuje imaginární, ideologický efekt, je schován za významem“.²⁴⁾ Aparát tak přímo působí na nevědomí diváků a skrze zakrývání skutečných podmínek produkce (za plynulost zážitku či koherenci významu) také proměňuje, jak chápou realitu. Film proto není jen ideologickým, ale také psychologickým činitelem, jenž pomocí systémů znaků ustanovuje společenskou hegemonii a současně vytváří ve vnímajícím subjektu zdání jedinečnosti, úplnosti a kontroly: „Poskytuje nám iluzi role ovládajících, zatímco jsme pouze ovládáni,“²⁵⁾ shrnuje filmový vědec Francesco Casetti. I proto je vedle Althussera zásadním teoretickým východiskem aparátové teorie právě raná lacanovská psychoanalýza, která (mimo jiné) zkoumá systémy signifikačních procesů formujících identitu subjektu a jeho pojetí sebe sama.

Slavným příkladem, který Baudry uvádí, je působení filmového dispozitivu. Divák/ subjekt sedící v zatemnělém, uzavřeném kinosále nehybně hledící na obraz totiž dle Baudryho připomíná dítě ve „stadiu zrcadla“, jež Lacan popisuje jako okamžik, kdy se doposud jazykem nedotčené dítě přibližně okolo věku šesti měsíců odtrhává od matky a začne chápat svébytnost a integritu sebe sama skrze identifikaci se svým obrazem v zrcadle.²⁶⁾ Toto ztotožnění ovšem není podle Lacana nikdy zcela pravdivé, neboť dítě si svůj odraz idealizuje na základě vzoru dospělého a mylně se nahlíží jako „celistvé“ a autonomní individuum. Dle psychoanalýzy je formování subjektu vždy ovlivněno vztahem k vnějším podnětům, v případě Lacana k vědění a jazyku, jež ustanovuje společenskou roli jedince — ta ovšem vychází z řady nepřesných rozpoznání, nesourodých podnětů a falešných identifikací.²⁷⁾ Během projekce se, jak tvrdí Baudry, vnímající divák nachází v podobném rozpoložení, neboť taktéž podléhá nepravdivé iluzi úplnosti a fiktivně se identifikuje s po-

20) Oudart, „Dossier Suture: Cinema and Suture“.

21) Petra Hanáková, „Aparát“, *Cinepur*, 1. 2. 2001, cit. 14. 11. 2024, <http://cinepur.cz/article.php?article=109>.

22) Althusser především hovoří o státních ideologických aparátech, ale řadí pod ně i soukromé společnosti.

23) Spellerberg, „Technology and Ideology in the Cinema“, 290.

24) Dayan, „The Tutor-Code of Classical Cinema“, 30.

25) Francesco Casetti, *Filmové teorie 1945–1990* (Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2008), 226.

26) Jacques Lacan, „Stadium zrcadla jako to, co formuje funkci Já, jak nám je odhalována v psychoanalytické zkušenosti“, in *Imaginárno a symbolično: Imaginaire et symbolique* (Praha: Academia, 2016), 21–35.

27) Stuart Hall, „Recent Developments in Theories of Language and Ideology: A Critical Note“, in *Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies, 1972–79*, eds. Stuart Hall – Dorothy Hobson – Andrew Lowe – Paul Willis (London: Routledge, 2003), 148.

stavami a prezentovanou filmovou „skutečností“. Baudry píše, že „[s]tejně tak jako zrcadlo skládá fragmentarizované tělo do imaginární integrity osobnosti, transcendentální já spojuje nesouvislé kusy fenoménů a žitých zkušeností do sjednocujícího významu“.²⁸⁾ Pocit celistvosti je ale fiktivním ideologickým účinkem, jež navíc podle Baudryho nevychází pouze z divácké identifikace s narací, ale také z působení technologických, a dokonce architektonických uspořádání projekční situace — tedy z materiálních podmínek samotného filmového aparátu.

Zde je ovšem nutné podotknout, že divácká zkušenost, již Baudry — či obecně aparátová teorie — popisuje, se výrazně liší od převládajících způsobů mediální recepce 60. a 70. let 20. století. Filmový historik John Belton proto upozorňuje na nepřehlédnutelnou ahistoričnost daných přístupů a všímá si, že Baudryho analýza spíše popisuje podmínky vlastní sledování němého filmu, než aby reflektovala dobovou podobu média a technologické proměny, kterými již tehdy procházelo (Belton například zmiňuje rozšíření stereo zvuku v kinech či nástup televize).²⁹⁾ A jak si všímá filozof a filmový teoretik Steven Shaviro — a jak uvidíme v následující kapitole –, na přelomu milénia se kinematografie ještě více vzdaluje modelům zkoumaným aparátovou teorií, neboť s digitalizací dochází k ustanovení zcela „odlišného mediálního režimu“,³⁰⁾ v němž se způsoby recepce i produkce pohyblivých obrazů zásadně liší i od těch, co dominovaly 20. století. Je tak třeba se ptát, zdali dnes vůbec mohou být postřehy aparátové teorie přínosné, a pokud ano, do jakých sfér se ve 21. století přesouvají dispozitivní moci, skrze jaké aparáty je současná kontrola instrumentalizována, jaké procesy určují konstituci subjektu a jak jsou propojeny s médii šířícími pohyblivý obraz.

Postkinematografické dispozitivní kontroly

Filmová vědkyně Lisa Åkervall píše, že „mediální kultury dvacátého prvního století, zahrnující film, televizní pořady, virální videa a videoinstalace, vystihují typ zkušenosti a estetiky, který lze nejlépe charakterizovat jako postkinematografický“.³¹⁾ Zatímco tradiční kinematografický model — o němž hovoří aparátová teorie — stále počítal s prostorově vymezenou projekcí fixující subjekt do nehybné pozice, postkinematografický mediální režim, akcelerovaný digitalizací, je dynamický, všeprostupující a člověkem zakoušený „už skrze bytí a jednání v prostoru a čase“.³²⁾

Jak píše Denson a Leyda, postkinematografická média jsou „digitální, interaktivní, prosítovaná, hravá, miniaturizovaná, sociální, procesuální, algoritmická, seskupená, environmentální nebo sbíhavá“.³³⁾ Přináší proto výrazné strukturální proměny v materialitě i medialitě kinematografie, na jejichž základě dokonce došla řada teoretiků a teoretiček

28) Baudry, „Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus“, 45–46.

29) John Belton, „If film is dead, what is cinema?“, *Screen* 55, č. 4 (2014), 469–470.

30) Shaviro, *Post-Cinematic Affect*, 2.

31) Lisa Åkervall, „Networked Selves: Ryan Trecartin and Lizzie Fitch's Postcinematic Aesthetics“, *Screen* 57, č. 1 (2016), 38.

32) Shane Denson, *Discorrelated Images* (Durham – London: Duke University Press, 2020), 37.

33) Denson – Leyda, *Post-Cinema*, 1.

k závěru, že film již neexistuje.³⁴⁾ Jak ovšem ukazuje Denson a Leyda v úvodu výše citovaného sborníku *Post-Cinema*, současný mediální režim — postkinematografii — není nutné chápat na základě zjednodušující polarity mezi mizejícím analogem a nastupujícím digitálem, nýbrž jako „transformaci, jež střídavě zavrhuje, napodobuje, prodlužuje, oplakává nebo vyzývá kinematografii“.³⁵⁾ Film tak „neumírá“, ale „relokuje se“³⁶⁾ do širších mediálních rámců, v nichž se mísí s dalšími formáty, technologiemi či infrastrukturami a stává se nedílnou součástí každodenní audiovizuální zkušenosti.

Tyto transformace jsou pochopitelně součástí větších procesů. Jak zmiňuje v návaznosti na filozofa Gilberta Simondona například mediální teoretik Erich Hörl, ve 21. století se technologie — a s nimi i mediální průmysl — stávají „dříve nemyslitelným milieu všeho bytí“³⁷⁾ a rozličnými způsoby se propisují do všech vrstev zkušenosti. A jak také podotýká Hörl, „environmentalizace“³⁸⁾ médií přináší i zcela nové dimenze governmentality, v nichž se moc přesouvá do „více zakořeněné, více intenzivní formy subjektivizace a individuace“.³⁹⁾ Zdá se, že jeden z prvních, kdo zaznamenal tyto proměny, byl filozof Gilles Deleuze, který si v textech z přelomu 80. a 90. let⁴⁰⁾ všímá výrazných proměn společenské governmentality a způsobů, jimiž moc působí na jednotlivce. Zatímco byly dřívejší disciplinární společnosti (o nichž hovořil Foucault), vlastní 18. až 20. století, založeny na přesunech mezi uzavřenými prostředními — školami, nemocnicemi, továrnami, vězeními nebo rodinou — „dnes“ dle Deleuze dochází k částečnému rozpuštění diskurzivní moci těchto rigidních institucí. Disciplinační praktiky vlastní uzavřeným prostředím totiž doplnily mnohem subtilnější formy vládnutí, které stojí na „okamžitých, ale neustálých úpravách“.⁴¹⁾ Jak sám píše, „[v]e společnostech disciplíny se člověk nezastavoval, aby znovu začínal (ze školy do kasáren, z kasáren do továrny), zatímco ve společnostech kontroly nikdy s ničím nekončí, podnik, formování, služba jsou metastabilní a koexistující stavy jedné a té samé modulace“.⁴²⁾ Zákonitosti společností kontroly tak již nevychází jen z mocenského ohraničování možností, ale naopak spočívají v kontrolované otevřenosti a dostupnosti

34) Paolo Cherchi Usai, *The Death of Cinema: History, Cultural Memory, and the Digital Dark Age* (London: British Film Institute, 2001) nebo Rodowick, *The Virtual Life of Film*.

35) Denson – Leyda, *Post-Cinema*, 2.

36) Francesco Casetti, *The Lumière Galaxy: Seven Key Words for the Cinema to Come* (New York: Columbia University Press, 2015), 17.

37) Erich Hörl, „General Ecology“, in *Posthuman Glossary*, eds. Rosi Braidotti – Maria Hlavajova (London – New York: Bloomsbury, 2018), 173.

38) Erich Hörl, „The Environmentalitarian Situation: Reflections on the Becoming-Environmental of Thinking, Power, and Capital“, *Cultural Politics* 14, č. 2 (2018), 153–173.

39) Tamtéž, 159.

40) Gilles Deleuze – Antonio Negri, „Control and Becoming“, in Gilles Deleuze, *Negotiations*, přel. Martin Joughin (New York: Columbia University Press, 1995), 169–176; Gilles Deleuze, *Foucault* (Praha: Herrmann & Synové, 1996); Gilles Deleuze, „Having an Idea in Cinema (On the Cinema of Straub-Huillet)“, přel. Eleanor Kaufman, in *Deleuze and Guattari: New Mappings in Politics, Philosophy, and Culture*, eds. Eleanor Kaufman – Kevin Jon Heller (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998), 14–19; Gilles Deleuze, „Postskriptum ke společnostem kontroly“, cit. 20. 2. 2025, <http://fysis.cz/filosoficz/texty/jarda/deleuze.htm>. „Postskriptum“ taktéž vyšlo knižně ve slovenském překladu v rámci Gilles Deleuze, *Rokovania: 1972–1990*, přel. Miroslav Marcelli (Bratislava: Archa, 1998).

41) Frida Beckman, ed., *Control Culture: Foucault and Deleuze After Discipline* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2018), 4.

42) Deleuze, „Postskriptum ke společnostem kontroly“.

— moc tak překračuje pevné hranice, je flexibilní, distribuovaná, proměnná, modulativní a prostupná.

Deleuze k vystižení těchto mechanismů používá příklad dálnice, jež svým uživatelům umožňují určitou formu svobody a zdání volného pohybu, zatímco jejich linie jsou vždy předem vytyčené a téměř neustále monitorované.⁴³⁾ Ještě více než dálnicím je ale charakter dnešní kontroly bližší dynamickým procesům digitálních infrastruktur, jež poskytují dříve neviditelné možnosti interakcí a voleb, ale ve stejný okamžik také prostor pro dohled a manipulaci. To ostatně naznačuje i sám Deleuze, když píše, že právě počítače jsou dominantními nositeli a producenty nových forem moci.⁴⁴⁾ Shaviro ve své nedávné knize *The Rhythm Image* (zčásti navazující právě na Deleuzovo myšlení) shodně podotýká, že logika společností kontroly se stala digitální — „prosítovanou, horizontální, ‚disperzivní‘“.⁴⁵⁾

Když se znovu vrátíme k pojetí (kinematografické) moci aparátovou teorií, všimneme si, že dané chápání odkazuje spíše k mechanismům „Foucaultových“ disciplinárních režimů. Stejně jako byla disciplinaci vlastní neprostupnost institucí, tak i Baudry popisuje kino jako uzavřený celek, v němž je dle něj divák doslova uvězněn a vydán napospas působení aparátu.⁴⁶⁾ Už u Baudryho ovšem nalezneme mezi aparátem a dispozitivem rozdíl, a zatímco první zmíněný lze popsat jako jakýsi „kinematografický hardware“⁴⁷⁾ — materiální uspořádání projekce (zahrnující prostory kina, projekční zařízení atd.), dispozitiv označuje (i v návaznosti na Foucaulta, který představuje daný pojem v *Dějínách sexuality*⁴⁸⁾) spíše konceptuální a nemateriální uspořádání, které umísťuje recipující subjekt do určité pozice a interpeluje jej ve vztahu k moci. Jak si všímá kulturní teoretička Olga Bryukhovetska, ideologie je produkována jak aparátem, tak dispozitivem, ale „imaginární stav“, jenž vychází z mocenského působení, je „zakusitelný“ pouze skrze účinky dispozitivu, jenž je „heterogenním mechanismem ‚zachycujícím‘ a ‚transformujícím‘ živé bytosti do subjektů“.⁴⁹⁾ Jak jsme viděli výše, Baudrym popisovaný divácký model byl již ve své době přežitkem, i přesto jím naznačená imateriální dimenze dispozitivu, jež vychází z konceptuálního uspořádání mocenských účinků, umožňuje i dnes termín neredukovat na uzavřené prostory kinosálu, ale chápat jej v širší působení celé (postkinematografické) instituce napříč časem.

Jak uvádí Lisa Åkervall, v rámci postkinematografie dochází k přesunu mediální recepce do prostředí digitálních platforem, jež ztělesňují „jiný mód sledování — diváci se často pohybují mezi několika roztroušenými obrazovkami, jsou singulární a mobilní“.⁵⁰⁾ Recepce tak již není centralizovaná (a uzavřená), ale fragmentárně přechází mezi obsahem spravovaným diverzními korporátními rozhraními, jejichž podobu řídí automatizované procesy algoritmů. I proto je třeba hovořit o koexistenci více dispozitivů (oproti jed-

43) Deleuze, „Having an Idea in Cinema“, 18.

44) Deleuze, „Postskriptum ke společností kontroly“.

45) Steven Shaviro, *The Rhythm Image, Music Videos and New Audiovisual Forms* (London – New York: Bloomsbury, 2022), 16.

46) Baudry, „Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus“, 44.

47) Olga Bryukhovetska, „Dispositif Theory: Returning to the Movie Theater“, *ART iT*, 8. 10. 2010, cit. 4. 11. 2024, https://www.art-it.asia/en/u/admin_ed_columns_e/apskocmpv5zwojrgnvxf/.

48) Michel Foucault, *Dějiny sexuality I: Vůle k vědění* (Praha: Herrmann & synové, 1999).

49) Bryukhovetska, „Dispositif Theory“.

50) Åkervall, „Networked selves“, 38.

notnému kinematografickému), neboť postkinematografická média působí na každý subjekt individuálně, jsou zřizována souběžně více institucemi i technologiemi a jsou neohraničeně rozprostřená do neustále nastávajících a měnících se recepčních situací. Z tohoto důvodu také není možné, aby byla moc instrumentalizovaná „pouze“ skrze ideologické působení jednoho audiovizuálního produktu, neboť množství dostupného obsahu je prakticky „nekonečné“⁵¹⁾, a tudíž jej ani nelze centralizovat a homogenizovat. Matthew Flisfeder v knize *Algorithmic Desire* proto píše: „platformy ukazují, že ideologie naší doby se nenachází na úrovni jejich přímého ideologického obsahu — či specifické ideologie — ale na úrovni jejich formy“.⁵²⁾ Zatímco obsah na sociálních sítích, streamovacích platformách a u dalších digitálních dodavatelů je téměř neomezený a neregulovaný, mocenské účinky se přesouvají do samotných struktur, jimiž je zkušenost řízená a jimiž produkuje přesvědčení, že uživatel má kontrolu nad vlastní konzumpcí. Výzkumnice a doktorka práv Antoinette Rouvroy a filozof Thomas Berns proto tvrdí, že „zdánlivě ne-selektivní způsob, kterým se sbírání dat a algoritmické profilování vztahují ke světu, vytváří dojem, že [algoritmy] berou v potaz celistvost každé reality, i její nejvíce triviální a nedůležité aspekty, a hodnotí celý svět podle stejných standardů [...]. Cílem již není vynechat něco, co nezapadá do průměru, ale [...] zajistit, že všichni jsou skutečně sami sebou.“⁵³⁾ Právě v této až demokratické „a-normativitě“⁵⁴⁾ algoritmických systémů, jež strukturují obsah na základě empiricky nasbíraných dat, vzniká zdání, že se uživatelé přibližují sami sobě, svému autentickému a „objektivnímu“ já. Na míru vytvořená domácí stránka Netflixu či Amazonu dle mediální teoretiky Ganaele Langlois buduje pocit, že jsme „jedinečnými jedinci“, jejichž skutečná identita je platformou „rozpoznána“ a „oceněna“.⁵⁵⁾ Proto ani není překvapivé, že v roce 2016, když Netflix rozšířil svoje streamovací služby do 190 zemí, spoluzakladatel společnosti Reed Hastings pronesl, že „s pomocí internetu“ dávají „moc do rukou spotřebitelů“.⁵⁶⁾

Podle představitele aparátové teorie Jean-Pierra Oudarta spočíval ideologický účinek filmu ve „všívání“ diváků do filmové fikce skrze zdánlivou hladkost formálních postupů, primárně záběrů (a protizáběrů) kamery.⁵⁷⁾ Ty za ucelenými významy a plynulým stylem skrývaly kontradikce, mezery a nesrovnalosti, jež ve skutečnosti umožňovaly fungování samotného aparátu, který se takto mohl nepozorovaně propisovat do subjektivizace diváků. Pokud tak pro aparátovou teorii spočíval účinek kinematografie v manipulaci subjektu skrýváním filmové materiality a technologických procesů, jež umožňují projekční situaci, vidíme, že na těchto principech fungují i současné digitální platformy. Algoritmické

51) Dominic Pettman, *Infinite Distraction: Paying Attention to Social Media* (Malden: Polity, 2016).

52) Matthew Flisfeder, *Algorithmic Desire: Toward a New Structuralist Theory of Social Media* (Evanston: Northwestern University Press, 2021), 115.

53) Antoinette Rouvroy – Thomas Berns, „Algorithmic governmentality and prospects of emancipation Disparateness as a precondition for individuation through relationships?“, přel. Liz Carey-Libbrecht, *Réseaux* 177, č. 1 (2013), IX, cit. 7. 11. 2024, https://www.cairn-int.info/article-E_RES_177_0163--algorithmic-governmentality-and-prospect.htm.

54) Tamtéž, IV.

55) Ganaele Langlois, *Meaning in the Age of Social Media* (New York: Palgrave, 2014), 104.

56) „Netflix Is Now Available Around the World“, *Netflix*, 2016, cit. 5. 11. 2024, <https://about.netflix.com/en/news/netflix-is-now-available-around-the-world>.

57) Oudart, „Dossier Suture: Cinema and Suture“.

systémy totiž procesováním nezměrného množství dat uzpůsobují podobu „plochy“ našim individuálním (kognitivním) možnostem a skrze personalizaci nabízí „smysluplné“⁵⁸⁾ výsledky hledání. Slouží tak jako určitý mediátor mezi nesrozumitelnými velkými daty a uživatelským rozhraním, jež nabízí personalizované informace či obsahy. Digitální zkušenost je proto stále více podmíněná těmito třídícími operacemi technologií, jež uhlazují diskrepance mezi „procesy softwaru a kulturními reprezentacemi“.⁵⁹⁾ Jak popisuje mediální teoretik Ed Finn v knize *What Algorithms Want*, záměrem softwaru je zaplnit mezeru existující mezi těmito sférami a hladce provázat „komputační a kulturní konstrukce reality, jež kulturní stroje tvoří i ovlivňují za účelem dosažení svých procedurálních cílů“.⁶⁰⁾ Místo reálné povahy technologického aparátu se tak uživatelé setkávají až s algoritmy mediovanými (a manipulovanými) rozhraními, jež ovšem neumožňují nahlédnout pravou skutečnost vztahů, které strukturují zkušenost.

Jak dále ukazuje Finn, algoritmické „kurátorování“⁶¹⁾ interakce s rozhraním zdaleka není objektivní nebo neutrální (jak dodavatelé často tvrdí⁶²⁾), neboť algoritmické operace obsahují celou řadu skrytých záměrů — jak zřizovatelů platform, tak vývojářů, kteří je napsali.⁶³⁾ Toho si všímá i Flisfeder, který píše, že „[n]ež může být algoritmus navržen, musí programátoři nejprve definovat jeho realitu [...], což dělají tak, že se opírají o rámce znalostí, k nimž mají přístup v závislosti na svém relativním (třídním) postavení ve společnosti“.⁶⁴⁾ Zákony, jež definují procesualitu algoritmů, tudíž ani nemohou být zcela nezájaté, jelikož vždy odrážejí kulturu, systémy hodnot a pozici jejich tvůrců. Navíc, pokud se podíváme například na *Cinematch*, algoritmus Netflixu, uvidíme, že mimo personalizovaný obsah nám rozhraní taktéž záměrně podsouvá agendu a marketingové zájmy samotné společnosti. Jak píše filmová teoretička Neta Alexander, „Netflix si vyhrazuje právo upravovat svůj algoritmus tak, aby propagoval svůj původní obsah, aniž by o tom informoval zákazníky“.⁶⁵⁾ Domovská stránka, kterou Netflix „prodává“ jako jedinečnou pro každého uživatele, tak nabízí nejen personalizované tipy vypočítané na základě „autentických“ tužeb, ale sofistikovaně mezi ně vnáší i svá vlastní doporučení a preference. Pokud tak měla dle aparátové teorie kinematografie vytvářet zdání, že sledujeme objektivní realitu, postkinematografická rozhraní v nás mají vyvolat dojem, že se před námi otevírá skutečnost, jež není jen pravdivým odrazem světa, ale nás samotných. Jak píše Baudry, „realita napodobovaná kinematografií je tak předně realitou ‚já‘ (self)“.⁶⁶⁾ V obou případech je ovšem výsledkem stejná situace: zatímco máme pocit, že jsme jedinečnými strůjci situace, netransparentní procesy platform nás staví do pozice ovládaných.⁶⁷⁾

58) Langlois, *Meaning in the Age of Social Media*, 41.

59) Tamtéž, 66.

60) Ed Finn, *What Algorithms Want: Imagination in the Age of Computing* (Cambridge: The MIT Press, 2017), 54.

61) Tamtéž, 8.

62) Viz Mattias Frey, *Netflix Recommends: Algorithms, Film Choice, and the History of Taste* (Oakland: University of California Press, 2021).

63) Flisfeder, *Algorithmic Desire*, 127.

64) Tamtéž, 127.

65) Neta Alexander, „Catered to your Future Self: Netflix's ‚Predictive Personalization‘ and the Mathematization of Taste“, in *The Netflix Effect: Technology and Entertainment in the 21st Century*, eds. Daniel Smith-Rowsey – Kevin McDonald (New York – London: Bloomsbury Academic Publishing, 2016), 90.

66) Baudry, „Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus“, 45.

67) Casetti, *Filmové teorie 1945–1990*, 226.

Je ovšem důležité vyhnout se tendenci absolutizovat sílu ideologie a jejího působení na subjekt.⁶⁸⁾ To je ostatně výrazný koncepční nedostatek Baudryho a dalších, jejichž teorie tíhnou k hegemonizaci účinků moci a popisují diváky jako pasivní recipienty, již nehybně a nekriticky konzumují promítaný obsah a nechávají se jím manipulovat. To problematizuje například teoretik kulturních studií Stuart Hall, jenž ve své diskurzivní analýze mediální cirkulace prokazuje, že různí recipienti dekodují obsah odlišně, na základě jejich situovanosti ve vztahu k přijímaným informacím.⁶⁹⁾ Hall velmi přesně vystihuje, jak jsou pozice subjektů i účinky kódů proměnlivé, což také znamená, že ani dopad ideologické interpelace nemusí vůbec následovat mocenské záměry „vysílajících“. Nabízí se tak otázka, proč se vůbec navracet k teoretickým rámcům, které již v době svého vzniku nedostatečně pokrývaly komplexitu subjektivity recipientů i vývoj samotného média.

Je to právě (nebo dokonce až) dnes, kdy se téma absolutizace médií stává aktuálním. Zatímco subjekt 20. století totiž mohl televizi vypnout či odejít z kina, postkinematografická média tuto možnost nenabízejí. Bez definovaných hranic prostupují každodenní zkušenosti a jsou tak, abychom připomněli Ericha Hörla, „milieu všeho bytí“.⁷⁰⁾ Co proto v rámci současných mocenských dispozitivů sledujeme, je bezprecedentní rozšíření mediálního působení (až do environmentálních dimenzí), jež dává subjektu pouze malou šanci úniku. Jak ukazuje mediální teoretička Taina Bucher, ani smazání uživatelských účtů, odhlášení či odchod z internetu nezaručuje ne-participaci, jelikož i neaktivita přináší algoritmům cenná data, skrze něž mohou trénovat své kalkulace a zdokonalovat budoucí doporučení.⁷¹⁾ Pasivita tak uživatele nevyjme z všudypřítomných mediálních vztahů. Ve stejný okamžik vidíme, že aktivita subjektu také automaticky nepřináší vyšší míru rezistence vůči rozprostřeným mocenským vlivům. Teoretik Daniel Chamberlain si všímá, že mediální ideologii je dnes třeba hledat právě v aktivní uživatelské participaci, jelikož platformy „zmocňují [uživatele] pocitem, že je součástí triku, jedním z dílů systému“, zatímco „hyper-komodifikují“⁽⁷²⁾ jeho jednání a reakce. Pocit svobody je tak podle Chamberlaina pouze iluzorní, jelikož „mediální rozhraní sbírají informace o zájmech a tužbách uživatele a na jejich základě upravují diváckou zkušenost“.⁷³⁾ Podobně píše i mediální teoretička Tara McPherson, že „[v]olby, personalizace a transformace [...] vystupňované jako návnady na zážitky, umocněné zdáním mobility a vyhledávání“ jsou stále součástí „neo-fordistických zpětnovazebných smyček“⁽⁷⁴⁾ v jejichž rámci se konzumenti současně stávají producenty „imateriálních zdrojů“⁽⁷⁵⁾ v podobě dat a informací. Algoritmy nabízející obsa-

68) Z této pozice se již v 70. letech vymezuje vůči aparátové teorii Pascal Bonitzer, který (nutno podotknout správně) kritizuje přílišnou redukci autonomie subjektu a naopak absolutizaci ideologických účinků. Viz Pascal Bonitzer, „Hors-champ (un espace en défaut)“, in Spellerberg, „Technology and Ideology in the Cinema“.

69) Stuart Hall, „Kódování/dekódování“, přel. Jan Baloun, *Teorie vědy* 27, č. 2 (2005), 41–58.

70) Hörl, „General Ecology“, 173.

71) Taina Bucher, „Nothing to disconnect from? Being singular plural in an age of machine learning“, *Media, Culture & Society* 42, č. 4 (2020), 610–617.

72) Daniel Chamberlain, „Scripted Spaces, Television Interfaces and the Non-Places of Asynchronous Entertainment“, in *Television as Digital Media*, eds. James Bennet – Niki Strange (Durham – New York: Duke University Press, 2011), 252.

73) Tamtéž, 249.

74) Tara McPherson, „Reload: Liveness, Mobility, and the Web“, in Chamberlain, „Scripted Spaces“, 242.

75) Langlois, *Meaning in the Age of Social Media*, 89.

hy totiž ve stejný okamžik schraňují, srovnávají a kategorizují aktivity uživatelů a na jejich základě vyhodnocují, jak je lze využít ke komerčním účelům. Aby tak platforma mohla zhodnotit tyto „cenné komodity“,⁷⁶⁾ musí nacházet způsoby, jimiž lze podnítit uživatelské interakce a získat jejich pozornost. Aktivita jednotlivce již proto není v opozici vůči pasivní konzumpci, jelikož i během odpočinku je uživatel produktivní a, jak uvádí Langlois, nevědomky vykonává práci.⁷⁷⁾ Flisfeder si všímá, že právě zde je Althusserova teorie ideologických státních aparátů — v níž se moc reprodukuje skrze exploatovanou práci a ideologickou interpelaci — aplikovatelná taktéž na svět algoritmických médií.⁷⁸⁾ Zatímco ovšem pro Althussera instituce (případně film) šířily ideologii za účelem fixace subjektu v rámci kapitalistických (pracovních i konzumních) vztahů, uvnitř „a-normativních“ a otevřených postkinematografických dispozitivů se subjekt stává producentem již v okamžiku recepce. Uživatelé jsou tak manipulováni během sledování obsahu a souběžně „vepsáni do produktivní asambláže jejich vlastní participací na produkci“.⁷⁹⁾ V rámci volného pohybu v digitálním prostředí se tak stávají součástí pracovního koloběhu generujícího zisk platformám.

Stejně jako podle Comolliho a Narboniho film odrážel (i reprodukoval) dominantní ekonomické a ideologické vztahy ve společnosti, i algoritmická média spravující postkinematografickou recepci odrážejí (i akcelerují) logiku současné kontroly. Výzva aparátové teorie zkoumat mocenské struktury nacházející se v samotných technologických uspořádáních kinematografie nám může i dnes pomoci odhalovat, jaké formy politické manipulace se skrývají za uživatelskou „mocí“ a „smysluplností“ individualizovaných postkinematografických rozhraní. Jak bylo ukázáno výše, Oudartův strukturalismem ovlivněný model „všívání“ — i když se původně týkal filmové formy — může doposud sloužit k pochopení mocenských mediálních machinací, neboť v rámci uspořádání uživatelských rozhraní, které záměrně upozadují operace třídících algoritmů a proměňují je ve srozumitelné „kulturní reprezentace“, se za plynulostí a dostupností obsahu stále odehrávají procesy „fixace“ subjektu ve vztahu k platformám. I personalizace a decentralizovaný pohyb v digitálních prostředích taktéž poukazují zpět na myšlenky aparátové teorie: Stejně tak jako byl divák kinematografie během zábavy nevědomky interpelován (aby mimo jiné zůstal součástí pracovních vztahů), uživatel algoritmických platform se během všudypřítomné mediální konzumpce stává pracovníkem produkujícím data, jež jsou následně zužitkována platformami. Subjekty obou mediálních režimů tak nabývají fiktivní dojem vlastní soboty a kontroly nad situací, v níž jsou ovšem součástí umělých uspořádání a všudypřítomných mocenských dispozitivů zasahujících jak jejich chápání světa, tak sebe sama. A právě na způsoby, jimiž postkinematografická média ovlivňují formování psychologie uživatelů a jejich subjektivizaci, se více zaměří následující kapitola.

76) Tamtéž, 89.

77) Tamtéž, 92.

78) Flisfeder, *Algorithmic Desire*, 96.

79) Tamtéž, 96.

Mezi významy a absencí: Postkinematografický subjekt

To, že média působí na psychologii diváků, věděla filmová teorie již před událostmi května 1968,⁸⁰⁾ ovšem díky propojení lacanovské (a freudiánské) psychoanalýzy a marxistické teorie se aparátové teorii podařilo blíže nahlédnout ideologické účinky filmu a způsoby, kterými se vpisují do nevědomí diváků. Jak podotýká Stuart Hall, na svoji dobu se tak jednalo o velice ambiciózní projekt, jenž se nesnažil o nic menšího než o podchycení toho, „jak se biologičtí jedinci stávají sociálními subjekty, a jak jsou tyto subjekty fixovány v pozicích vědění ve vztahu k jazyku a reprezentaci, a jak jsou interpelovány ve specifických ideologických diskurzích“.⁸¹⁾ Kvůli přílišnému důrazu na působení jazykových formací při konstituci subjektu byly ovšem dané přístupy již ve svých začátcích značně kritizovány (mj. i zmíněným Stuartem Hallem⁸²⁾). I přes to, že aparátová teorie přiváděla pozornost k materiálním konfiguracím kinematografie a jejich nevědomým účinkům, dle mnohých spočívala její slabina v tom, že po vzoru Lacana tyto procesy následně interpretovala jako kódy a významy. Jak shrnuje filozof a sociolog Maurizio Lazzarato, pro psychoanalýzu se „subjekt stává efektem jazyka a jazyk zdrojem subjektu“, jehož „nevědomí je strukturováno jako jazyk“.⁸³⁾ To odráží i tvrzení „aparátového teoretika“ Stephena Heatha, dle něž dějiny filmu nelze číst „jako přímé reflexe ideologických reprezentací, ani jako prostou autonomii ideality forem, ale jako historii produkce významů osvojených a ustanovených kinematografií“.⁸⁴⁾

Jak si ve stejné době všiml bývalý Lacanův student, psycholog a filozof Félix Guattari, formování subjektivity se neodehrává pouze působením lingvistických kódů, ale uvnitř mediálních prostředí mají na člověka vliv i jazykem nepodchytitelné procesy technologických aparátů, jejichž operace se vůbec nemusí řídit kulturně (nebo člověkem) ustanovenými významy.⁸⁵⁾ Záměrem Guattariho kritiky Lacana bylo ukázat, že mimo kódy, které situují subjekty do určitých společenských rolí, existují další roviny, jež spojují individuum s non-verbálními procesy strojů. Tyto vazby se již neorganizují pomocí významů nebo chápání (byť nevědomého), ale fungují „skrže desubjektivizaci vyvolanou mobilizací funkcionální a operativní, ne-reprezentativní a asignifikantní [...] sémiotiky“.⁸⁶⁾ Mimo signifikaci podílející se na „sociálním podřízení“ a interpelaci subjektu, o nichž hovoří například Althusser, Baudry či Lacan, existují podle Guattariho i „před-individuální, před-kognitivní a před-verbální komponenty subjektivity“,⁸⁷⁾ které jsou výsledkem komplexních vztahů produkovaných technologiemi. Ty již neovlivňují člověka jen jazykově, ale

80) Připomeňme například obligátní Hugo Münsterberg, *The Film: A Psychological Study* (Mineola – New York: Dover Publications, 2004).

81) Hall, „Recent Developments in Theories of Language and Ideology“, 149.

82) Tamtéž.

83) Maurizio Lazzarato, *Signs and Machines: Capitalism and the Production of Subjectivity*, přel. Joshua David Jordan (Los Angeles: Semiotext(e), 2014), 58–59.

84) Heath, „On screen, in frame“, 255.

85) Félix Guattari, *Chaosmosis: An Ethico-Aesthetic Paradigm*, přel. Paul Bains a Julian Pefanis (Bloomington – Indianapolis: Indiana University Press, 1995).

86) Lazzarato, *Signs and Machines*, 25.

87) Maurizio Lazzarato, „The Machine“, přel. Mary O'Neill, *Traversal*, 2010, cit. 11. 11. 2024, <https://transversal.at/transversal/1106/lazzarato/en>.

podle Guattariho (a následně i Deleuze) si jej „podmaňují“ i na molekulární rovině. „Sociální podřízení pojímá individua a stroje jako zcela soběstačné entity (subjekt a objekt) a ustanovuje mezi nimi nepřekonatelné hranice. Oproti tomu strojové zotročení považuje individua a stroje jako otevřené multiplicity,“⁸⁸⁾ shrnuje Lazzarato. Strojové zotročení se proto odehrává mimo definované kontury individuality — člověk se zde nachází na jedné rovině společně s ne-lidskými aparáty, jež na něj působí afektivně a mimo jazyk. Jak píše znovu Lazzarato, účinky strojů se tak přímo otiskují do fungování těla: „Podmaňují si lidské bytosti ,zevnitř‘.“⁸⁹⁾

Jak bylo zmíněno výše, postkinematografická média jsou primárně řízena algoritmickými systémy, které využívají uživatelská data ke komerčním účelům. V případě současných médií a technologií je proto Guattariho analýza velmi přínosná, jelikož algoritmické systémy pro instrumentalizaci dat často ani nepotřebují ucelené subjektivní postoje uživatelů, ale spíše sbírají fragmenty jejich rozmanitých reakcí a na základě personalizace zpětně aktivují nadindividuální afekty a impulzy (vedoucí k nákupu zboží či konzumaci obsahu). Antoinette Rouvroy proto podotýká, že dnešní automatizovaná média „obcházejí vědomí [...] a operují na úrovni upozornění a reflexů.“⁹⁰⁾ Rozhodnutí subjektu tak nemusí již vůbec odpovídat jeho imaginárnímu pojetí sebe sama, ale, jak ukazuje Rouvroy, může být zcela nevědomé, reaktivní a „bezobsažné“. Podle Densona tak postkinematografické dispozitivní fungují tak, „že metabolizují vztahy mezi subjektem a objektem a transformují je a znovu-vytváří“ a „umísťují nás a naše afektivní stroje do nových vztahů k sobě samým a současně i do širších vznikajících toků bitů, těla a dalších materiálních jednotek výměny.“⁹¹⁾ Deleuze proto píše, že se individua stávají dividui,⁹²⁾ „částmi sebe, afektů, tužeb, jež jsou kontrolovány jako samplý a data.“⁹³⁾ Dividuum se od singulárního subjektu liší tím, že je niterně provázáno s afektivními a asignifikantními toky rozprostřených digitálních infrastruktur: „Nestojí tak v opozici ke strojům, ani není uživatelem externích objektů; dividuum je se stroji souběžné. Společně konstituují ‚lidsko-strojový‘ aparát, ve kterém jsou lidé a stroje jen opakujícími se a nahraditelnými částmi produkce, komunikace a konzumace.“⁹⁴⁾

Pokud tedy pro aparátovou teorii bylo hlavním účinkem ideologie formování subjektů, postkinematografická média zasahují ještě hlubší vrstvy existence uživatele, než je (ne) vědomí, a podmaňují si jejich „dividuální“ reflexy, impulzy, afekty. Pro velkou část současné mediální teorie, jež se zabývá algoritmickou kontrolou (a navazuje na Deleuze a Gua-

88) Tamtéž.

89) Lazzarato, *Signs and Machines*, 38.

90) Antoinette Rouvroy, „The end(s) of critique, Data behaviourism versus due process“, in *Privacy, Due Process and the Computational Turn: The Philosophy Of Law Meets The Philosophy Of Technology*, eds. Mireille Hildebrandt – Katja de Vries (London: Routledge, 2013), 153.

91) Denson, *Discorrelated Images*, 43.

92) Deleuze, „Postskriptum ke společností kontroly“.

93) Beckman, ed., *Control Culture*, 4.

94) Lazzarato, *Signs and Machines*, 26. Tuto myšlenku rozvíjí Deleuze a Guattari i v *Tisíci plošinách*, kde píše: „[T]elevizí jsme zotročení jakožto lidský stroj, neboť televizní diváci již nejsou konzumenti ani uživatelé, a dokonce už ani subjekty, které ji zdánlivě „vytvářejí“, ale vnitřní komponenty, „vstupy“ a „výstupy“, *feed-backy* či redukce patřící ke stroji.“ Viz Gilles Deleuze – Félix Guattari, *Tisíc plošin*, přel. Marie Carucio-Caporale (Praha: Herrmann a synové, 2010), 525.

ttariho), je tak divdium ústřední analytickou figurou, neboť právě „jeho“ neosobní a tělesné propojení s mediální infrastrukturou umožňuje lépe pochopit účinky, jež na (nejen) lidské recipienty technologické planetární systémy mají.⁹⁵⁾ S tím, jak kapitalismus přestává adresovat člověka výhradně v jeho subjektivní rovině, tudíž vidíme i jistou snahu o de-antropocentrizaci teorie médií a technologií a v rámci rozboru jejich působení upřednostňovat více-než-lidské dimenze identity.⁹⁶⁾ Jak píše Lazzarato, „je třeba řídit se Guattariho radou „opustit jazyk“ a „oddělit subjektivitu od subjektu, od individua, a dokonce od člověka, a přestat považovat vyjadřovací moc (*the power of enunciation*) jako výhradně náležící člověku a subjektu“.⁹⁷⁾

V tomto ohledu se tak může aparátová teorie zdát až obsoletní, neboť předmět jejího zájmu je (ideologií) interpelovaný subjekt, jenž mimo jiné vzniká skrze signifikační procesy aparátu a jej spravujících institucí. V kontextu mediálních prostředí jsou navíc tyto teorie značně antropocentrické, neboť i přes důraz na ne-lidské dimenze kinematografického aparátu stále následují polaritu mezi subjektem a objektem a přehlíží jejich molekulární propojení. Současně dnes ale vidíme, že s intenzifikací před-subjektivních účinků mediálních aparátů z postkinematografických platforem zájem o individuální uživatele a jejich pozornost⁹⁸⁾ zcela nemizí — neboť právě manipulací a modulací jejich vnímání lze jednotlivce „oslovit“ a z jejich reakcí následně těžit data a z nich poté hodnotu. K tomu, aby platformy udržely konzumenty aktivními, působí i na jejich subjektivní psychologické reakce skrze kulturně srozumitelné a personalizované výsledky hledání. Subjekt tak zůstává důležitou figurou, jejíž aktivita udržuje postkinematografické zábavní platformy v chodu.

Jak si všímá Ganaele Langlois, je to právě zdání, že výsledky algoritmických hledání mají „význam“ (*meaning*) či jsou „smysluplné“ (*meaningful*), co udržuje uživatele platforem aktivními.⁹⁹⁾ S tím, jak je obsah jednotlivých mediálních produktů stále méně regulovaný, je dle Langlois třeba nacházet mocenské praktiky v samotných interakcích s platformami, v tom, jak působí na uživatele a jak v nich budují přesvědčení, že konkrétní výsledky jsou pro ně užitečné a hodnotné.¹⁰⁰⁾ Procesy algoritmických systémů, které Langlois příhodně nazývá „významovými stroji“¹⁰¹⁾ (*meaning machines*), tak nespočívají pouze v instrumentalizaci impulzivních reakcí, ale taktéž v poskytování individualizovaných obsahů rozdílným uživatelům, již takto získávají pocit smysluplnosti z mediální interakce.

95) Viz například Emanuele Arielli, „Taste and the Algorithm“, *Studi di Estetica* 12, č. 3 (2018), 77–97; Beckman, ed., *Control Culture*; Mark B. N. Hansen, „Ubiquitous Sensation: Toward an Atmospheric, Collective, and Microtemporal Model of Media“, in *Throughout: Art and Culture Emerging with Ubiquitous Computing*, ed. Ulrik Ekman (Cambridge: The MIT Press, 2012), 63–88; Deborah Lupton, *Data Selves: More-than-Human Perspectives* (Cambridge: Polity Press, 2019); Rouvroy – Berns, „Algorithmic governmentality“.

96) Viz například Richard Grusin, *The Nonhuman Turn* (Minneapolis – London: University of Minnesota Press, 2015) nebo Jussi Parikka, *Insect Media: An Archaeology of Animals and Technology* (Minneapolis – London: University of Minnesota Press, 2010).

97) Lazzarato, *Signs and Machines*, 62.

98) Arne De Boever – Warren Neidich, eds., *The Psychopathologies of Cognitive Capitalism: Part One* (Berlin: Archive Books, 2013).

99) Langlois, *Meaning in the Age of Social Media*, 28.

100) Tamtéž, 27.

101) Tamtéž, 51.

Jak bylo řečeno i v předchozí kapitole, algoritmy „sešívají“ nesourodé procesy softwaru do kulturně srozumitelných podob, skrze něž mohou budovat dojem ucelenosti a úplnosti. I proto není třeba limitovat Oudartovu teorii sešívání na formální prostředky filmů,¹⁰²⁾ ale, jak uvádí i Daniel Strutt, když parafrázuje Francesca Casettiho, je dnes možné ji chápat jako „matici rétorických prostředků, které činí skutečnost koherentní“.¹⁰³⁾ Jak citace naznačuje, právě díky smysluplnosti a soudržnosti rozhraním nabízených významů vzniká „autentická“, „ucelená“ a „jedinečná“ zkušenost.

Tento pocit koherence, jenž vychází z uspořádání personalizovaných rozhraní a ze smysluplnosti, již algoritmy nabízejí, produkuje ve vnímajícím individuu afirmativní reakce. Jak vystihuje Langlois, smysluplnost výsledků algoritmických operací nepřináší pouze pragmatické završení hledání, ale oslovuje hlubší psychologické dimenze identity a uspokojuje vnitřní touhu po nacházení nových podnětů. Objevování a hledání vede k „osobní kontemplaci“ či přímo k „veřejnému uznání“¹⁰⁴⁾ a motivuje tak uživatele zůstat na platformě. Langlois na příkladu sociálních sítí ukazuje, že „platforma funguje na základě příslibu subjektivního, psychosociálního rozvoje. Příklad smysluplnosti, lepšího pochopení sebe sama a druhých a získání určitého uspokojení z daných aktivit je ústředním prvkem této uživatelské interakce s významovým strojem“.¹⁰⁵⁾ A právě zde se nachází zásadní mocenský účinek dnešních (post)médií, neboť algoritmickou modulací tužeb či radosti ze smysluplnosti aktivit dochází i k proměně toho, jak uživatel chápe svoji identitu a své niterné potřeby. Langlois dále píše, že algoritmická doporučení „odhalují uživatele jak sobě samým, tak druhým“¹⁰⁶⁾ čímž výrazně kontrolují jejich subjektivizaci a „módy sebe-aktualizace“.¹⁰⁷⁾ Interpretací předchozího chování, jež je přeměněno v předjímání „potenciálních zájmů a tužeb po určitém zboží“¹⁰⁸⁾ tak dochází k podřizování uživatelských preferencí vlivům, které neatiskují (jen) jejich potřeby, ale také zájmy (i limitace) platformy. Nápadně se zde tudíž připomíná Baudryho aplikace lacanovského stadia zrcadla na projekční situaci, neboť i „uvnitř“ algoritmických médií se subjekt mylně rozpoznává v odrazu, který ale nezobrazuje jeho samotného, ale aparátem/algoritmem reprodukovanou iluzi, na jejímž základě buduje své „já“.

Algoritmická média tak pomocí kulturně kodifikovaných významů (jež „překládají“ nesrozumitelná technologická data) oslovují jednotlivce a pokouší se uspokojit jeho tužby po smysluplné zkušenosti. Skrze pod/vědomý pocit naplnění, jež z těchto manipulovaných interakcí s platformou vychází, pak uživatel „objevuje“ sebe sama a své „vlastní“ tužby a potřeby. Co ovšem v rozboru filmových mocenských praktik ukazuje již aparátová teorie, je, že naplnění „slasti“ není nikdy úplné — souběžně s uspokojením určuje konsti-

102) K aktualizaci teorie sutury na postkinematografická média viz například Jiří Anger – Kevin B. Lee, „Suture Goes Meta: Desktop Documentary and its Narrativization of Screen-Mediated Experience“, *Quarterly Review of Film and Video* 40, č. 5 (2023), 595–622; Francesco Casetti, „Sutured Reality: Film, from Photographic to Digital“, *October*, č. 138 (2011), 95–106; Daniel Strutt, *The Digital Image and Reality: Affect, Metaphysics, and Post-Cinema* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2019).

103) Strutt, *The Digital Image and Reality*, 170.

104) Langlois, *Meaning in the Age of Social Media*, 96.

105) Tamtéž, 94.

106) Tamtéž, 95.

107) Tamtéž, 96.

108) Tamtéž, 105.

tuci subjektu i rozpoznání, že potěšení není nikdy zakončené, neboť je vždy protkáno i jeho nedostatkem. Když Petra Hanáková píše o Oudartově teorii sutury, uvádí, že „[p]řesun od pohledu k protipohledu umožňuje [aparátovým] teoretikům aplikaci základních psychoanalytických schémat — v prvním záběru je podle nich divácký subjekt nejdříve zahrnut pocitem naplněnosti, oblažen slastí ze zmocnění se světa pohledem — následně si ovšem uvědomí omezení tohoto pohledu, existenci nepřítomného, absentujícího pole, a slast ustoupí rozmrzelosti“.¹⁰⁹⁾ Výše bylo řečeno, že algoritmické softwary neustále vybírají z nekonečného množství dat „optimální“ uživatelský obsah a poskytují tak stále nová doporučení. Stejně tak jako film není nikdy kompletní a záběr nahrazený dalším záběrem nutně probouzí se slastí i „rozmrzelost“, také uspokojení vycházející z interakce s rozhraním není nikdy úplné, jelikož Instagramový *reel*, film na streamovací platformě či Facebookové video vždy nahradí další obsah.

Matthew Flisfeder se proto vymezuje proti definici algoritmů jako „významových strojů“ a v opozici vůči Langlois tvrdí, že pro zkušenost s platformou není ani tak definiční nalezení významu či smysluplnost informací, ale spíš jejich nedostatek: „Algoritmická média nás [...] nutí k ustavičnému hledání nedosažitelného předmětu touhy. Tímto způsobem se *objet petit a* vepisuje do algoritmů. Síla algoritmu spočívá v jeho schopnosti neustále vyvolávat a následně vytěšňovat touhu.“¹¹⁰⁾ Zatímco pro Langlois je to prchavé naplnění významů (disperzně se objevujících na sítích) a smysluplnosti, co umožňuje politickou manipulaci a ústí v konstituci subjektu, dle Flisfedera je stěžejním mocenským mechanismem obsaženým v algoritmech naopak absence, spojená s nemožností uspokojivého naplnění svých (podvědomých) tužeb. „Algoritmy tedy nepřidělují význam nebo smysluplnost (na rozdíl od Langlois), ale reprodukují nedostatek, který je pro subjektivitu ustavující“,¹¹¹⁾ uvádí Flisfeder. Média nás tak dle něj záměrně vzdalují od „objektu touhy“ a podmaňují si subjekt a jeho identitu právě umocněním této absence a neúplnosti slastí. Flisfeder zde explicitně vychází z lacanovské teorie kastrace, podle níž subjekt vzniká právě skrze neúplnost, vytržením z dřívější totality (Imaginárna) a vstupem do řádu jazyka a významů (Symbolična). Toto vytržení má pro něj být ustavující, neboť dle psychoanalýzy se individuum neustále pokouší o opětovné (a nedosažitelné) naplnění své dávné celistvosti. V našem kontextu se jedná o nemožné uspokojení touhy nalézt ucelené významy a smysluplné celky v algoritmy řízených rozhraních.

Flisfeder ovšem až příliš rigidně staví uspokojení do opozice k jeho absenci a chápe je jako vzájemně se vylučující protipóly. Tím přehlíží produktivní dimenze vycházející z naplnění smysluplného hledání a mechanicky podřizuje interakci s platformou teorii kastrace. Jak ovšem ukázala již aparátová teorie syntézou marxismu a psychoanalýzy, ideologické účinky aparátu spočívají právě v dialektice mezi uspokojením a jeho mizením. Stejně jako bylo zmíněno výše u Oudarta, i při interakci s algoritmickými rozhraními se subjekt nachází mezi různorodými póly zkušeností, v jejichž rámci zažívá radost z nalezení individualizovaného obsahu, která je ale hned nahrazena vědomím neúplnosti hledání. Jak potěšením — zdáním, že nabízená informace je smysluplná či „správná“ —, tak opětov-

109) Petra Hanáková, „Sutura“, *Cinepur*, 1. 12. 2003, cit. 5. 11. 2024, <https://www.cinepur.cz/rubriky/604-sutura>.

110) Flisfeder, *Algorithmic Desire*, 108.

111) Tamtéž, 108.

ným tápáním totiž dochází k „sebe-aktualizaci“ subjektu a jeho rozpoznání se uvnitř společenských vztahů.

Zatímco například výše zmíněný Lazzarato věnuje výraznější pozornost asignifikantním účinkům strojů a „strojovému zotročení“ — pro něž je koherentní subjekt irelevantní — vidíme, že i práce s nabízením a mizením významů, smysluplnosti a s rozdílnými formami psychologických manipulací zůstávají nadále hybnými principy současných metod „fixace“ uživatelů a jejich vnímání. Mocenské operace tak oslovují uživatele/subjekty nejen afektivně, ale také „zvnějšku“ skrze významy a kódy. Na základě psychologické reakce, která vychází z výsledků personalizace, uživatelé totiž obdrží i obraz sebe sama a právě seznáním, co je pro ně smysluplné (či nikoliv), co je naplňuje, nebo jim naopak chybí, dochází k jejich konstituci ve vztahu k mocenským uspořádáním. Jak bylo také řečeno, tyto vztahy nejsou nikdy objektivní, ale nesou v sobě principy dominantních společenských (infra)struktur a cíle platform. Pokud přihlédneme k produkci smysluplnosti a významů optikou aparátové teorie, uvidíme, že i přes proměnu prostředků zůstává povaha mediální manipulace konzistentní — subjekt se domněle nachází v centru významů, a zatímco se zdánlivě jeví jako hybatel, média proměňují jeho chápání světa i sebe sama. A přes to, že situovanost subjektu proměňuje způsoby, jimiž na něj tato manipulovaná hra se „slasti“ a „rozmrzelosti“ působí, viděli jsme, že vykročit zcela vně působení postkinematografických dispozitivů je stále náročnějším úkonem, neboť globální média se stala environmentalizovanou součástí existence 21. století.

Poznámky na závěr

Flisfeder ve výše citované knize *Algorithmic Desire* kritizuje Lazzarata (a s ním i Guattariho) za upřednostnění asignifikantních účinků strojového zotročení před procesem subjektivizace. V opozici vůči podobným přístupům Flisfeder tvrdí, že před tím, nežli divídium splyne se strojovou asambláží, je interpelováno algoritmickou mocí, jež „reprodukcí ideologické hegemonie“¹¹²⁾ připisuje jednotlivci společenskou roli a tím z něj vytvoří signifikaci teritorializovaný subjekt.¹¹³⁾ Ten tak dle něj vždy předchází molekulárnímu propojení člověka s aparátem. Textem představené účinky médií na uživatele a jejich touhy nám ovšem ukazují, že v algoritmy řízených postkinematografických dispozitivech se působení mediální kontroly stále více propisuje i do niterních procesů samotných uživatelů/subjektů. Althusser pojímal interpelující moc jako externí (působící skrze fixaci společenské pozice subjektu v rámci pracovních vztahů, interpelaci zákonem, filmovou reprodukcí ideologie...) — jako něco, co zbavuje „vědomí interiority“ a nepozorovaně se vpisuje do subjektivizace. Jak ale naznačuje už Deleuze, kontrola se s digitalizací stala naturalizovaným a všudypřítomným principem. I v rámci postkinematografických dispozitivů se proto moc neskrývá jen za nevědomým „oslovením“, ale algoritmickou personalizací a připsováním smysluplnosti interpeluje samotné vnitřní tužby uživatele. Pokud se totiž uživatel „sebe-aktualizuje“ na základě individualizovaných doporučení a přijímá je za vlastní, in-

112) Tamtéž, 102.

113) Tamtéž, 102.

terpelující moc se následně stává i jeho součástí a proplétá se s inherentními procesy, skrze něž buduje svůj vztah k sobě i ke společnosti.

Jak zmiňuje Langlois, mocenské aparáty již nefixují subjekt v jedné rigidní pozici, ale „pokouší se modulovat psychosociální toky“,¹¹⁴⁾ které se jeví jako jeho niterné potřeby. Výše zmíněná polarita mezi vnitřním strojovým zotročením a vnější subjektivizací tudíž není absolutní, jelikož v současném mediálním režimu nelze ani subjekt striktně pojímat jako pasivní „celek“ formující na základě vnějších vlivů. Algoritmické výsledky se totiž stávají součástí tužeb uživatele. I proto je zbytečné pokoušet se jednomu přiřazovat prvenství a druhému následnost, neboť současné formy mediálního působení jsou externí i inherentní souběžně a zasahují jak subjektivitu, tak dividualitu. To také znamená, že i asignifikanční účinky strojů se pojí se sémiotickými sítěmi kapitalismu a až skrze komplexní molekulární i jazykové asambláže se podílejí na formování identity uživatele.

I přes řadu strukturálních proměn (moci i médií) tak techniky interpelace v dnešních mediálních prostředích zůstávají. Zatímco měl kinematografický dispozitiv ukotvit subjekt ve vztahu k obrazu tak, aby získal pocit kontroly nad situací a významem, personalizované platformy vytváří zdání, že subjekt je strůjcem svého vlastního osudu/obsahu, mezitímco na něj algoritmy nevědomě působí a ovlivňují jeho vnitřní tužby. Postkinematografické dispozitivы tak shodně instrumentalizují efekt svobody — spojený s nacházením či hledáním naplnění — a „připoutávají“ subjekt k médiím, ovšem nikoliv bezvýchodnou fixací, ale naopak participací a aktivitou. Jak ukazuje i deleuzovská a guattariovská tradice myšlení, při popisu moci si proto nelze vystačit pouze s lacanovskou koncepcí absence. To vystihuje i v rámci kritiky psychoanalytických filmovědných teorií Steven Shaviro, který v návaznosti na Deleuze a Guattariho uvádí, že „spíše než aby byla moc dramatem reprezentace, funguje jako proces produkce — afirmativní hra afektů a efektů, nikoliv sérií oddělení a absencí odvíjejících se od logiky negativity“.¹¹⁵⁾ Pro Shavira se aparátová teorie a lacanovská psychoanalýza až příliš věnuje nedostatku a přehlíží generativní roviny moci, jež může být i produktivní a potenciálně osvobozující silou. Jak jsme ovšem viděli, mediální governmentalita je komplexním mechanismem oscilujícím mezi více póly souběžně a spojuje v sobě jak regresivní absenci, tak produktivitu. Ty se v případě algoritmických médií zjevují v neustálém odpírání i doporučování nových podnětů a obsahů. Zatímco mediální teorie následující fenomenologické, deleuzovské či deleuzovsko-guattariovské tradice myšlení jsou vůči aparátové teorii v mnohém opoziční, záměrem daného textu bylo ukázat, že oba přístupy se mohou v rámci analýzy současných médií doplňovat. Mimo generativní síly technologií totiž ve stejný okamžik uživatelé postkinematografických platforem čelí i logice restrikce a negace, které se v součinnosti s produktivitou sítě podílejí na tvorbě subjektivity (i dividuality).

Jak nám ukázala již aparátová teorie v 60. a 70. letech, výrazná část mediální instituce těží z psychologického působení na diváky/uživatele, kterým pod zdáním kontroly a smysluplnosti uniká skutečná povaha aparátu, jež formuje a mění jak jejich afekty, tak ne/vědomou zkušenost. Ve stínu nedávné konsolidace moci globálními technologickými oligarchy je tak třeba přihlídnout i k ideologickým praktikám médií a způsobům, jimiž jsou

114) Langlois, *Meaning in the Age of Social Media*, 108.

115) Tamtéž, 23.

organizována. V tomto ohledu lze následovat podněty aparátové teorie a pokoušet se analýzou mediálních struktur demaskovat produkci významů a za „demokratizací“ obsahu se skrývajících manipulace. Baudryho či Oudartova výzva zkoumat mimo konečné reprezentace i formy a materiální uspořádání, které za kódy stojí, pomáhá chápat (post)kinematografii jako komplexní proces nesoucí v sobě symptomy i mechanismy dominantního společenského uspořádání. Pokud ovšem připomeneme úvodní citát Davida Rodowicka, zdá se, že zcela demaskovat planetární operace mediální moci bude dnes možná ještě komplikovanějším úkolem než před padesáti lety.

Financování

Tato práce vznikla za podpory projektu „Za hranice bezpečnosti: role konfliktu v posilování odolnosti“, reg. č.: CZ.02.01.01/00/22_008/0004595, financovaného z Evropského fondu pro regionální rozvoj.

This work was supported by the European Regional Development Fund project „Beyond Security: Role of Conflict in Resilience-Building“ (reg. no.: CZ.02.01.01/00/22_008/0004595).

Bibliografie

- Åkervall, Lisa. „Networked Selves: Ryan Trecartin and Lizzie Fitch's Postcinematic Aesthetics“, *Screen* 57, č. 1 (2016), 35–51.
- Alexander, Neta. „Catered to your Future Self: Netflix's ‚Predictive Personalization‘ and the Mathematization of Taste“, in *The Netflix Effect: Technology and Entertainment in the 21st Century*, eds. Daniel Smith-Rowsey – Kevin McDonald (New York – London: Bloomsbury Academic Publishing, 2016), 85.
- Althusser, Louis. *Lenin and Philosophy and Other Essays*, přel. Ben Brewster (New York – London: Monthly Review Press, 1971).
- Anger, Jiří – Kevin B. Lee. „Suture Goes Meta: Desktop Documentary and its Narrativization of Screen-Mediated Experience“, *Quarterly Review of Film and Video* 40, č. 5 (2023), 595–622.
- Arielli, Emanuele. „Taste and the Algorithm“, *Studi di Estetica* 12, č. 3 (2018), 77–97.
- Baudry, Jean-Louis. „Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus“, *Film Quarterly* 28, č. 2 (1974–1975), 39–47.
- Bazin, André. *Co je to film?*, přel. Ljubomír Oliva (Praha: Československý filmový ústav, 1979).
- Beckman, Frida, ed. *Control Culture: Foucault and Deleuze After Discipline* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2018).
- Belton, John. „If film is dead, what is cinema?“, *Screen* 55, č. 4 (2014), 469–470.
- Boever, Arne De – Warren Neidich, eds. *The Psychopathologies of Cognitive Capitalism: Part One* (Berlin: Archive Books, 2013).
- Bryukhovetska, Olga. „‚Dispositif‘ Theory: Returning to the Movie Theater“, *ART iT*, 8. 10. 2010, cit. 4. 11. 2024, https://www.art-it.asia/en/u/admin_ed_columns_e/apscocmpv5zwojrgnvxf/.
- Bucher, Taina. „Nothing to disconnect from? Being singular plural in an age of machine learning“, *Media, Culture & Society* 42, č. 4 (2020), 610–617.

- Casetti, Francesco. *Filmové teorie 1945–1990*, přel. Helena Giordanová (Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2008).
- Casetti, Francesco. „Sutured Reality: Film, from Photographic to Digital“, *October*, č. 138 (2011), 95–106.
- Casetti, Francesco. *The Lumière Galaxy: Seven Key Words for the Cinema to Come* (New York: Columbia University Press, 2015).
- Comolli, Jean-Louis – Jean Narboni. „Cinema/Ideology/Criticism“, in *Movies and Methods 1*, ed. Bill Nichols (Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press, 1976).
- Comolli, Jean-Louis. „Technique and Ideology: Camera, Perspective, Depth of Field [Parts 3 and 4]“, přel. Diana Matias, in *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*, ed. Philip Rosen (New York: Columbia University Press, 1986), 421–443.
- Dayan, Daniel. „The Tutor-Code of Classical Cinema“, *Film Quarterly* 28, č. 1 (1974), 22–31.
- Deleuze, Gilles – Antonio Negri. „Control and Becoming“, in Gilles Deleuze, *Negotiations*, přel. Martin Joughin (New York: Columbia University Press, 1995), 169–176.
- Deleuze, Gilles – Félix Guattari. *Tisíc plošin*, přel. Marie Carucio-Caporale (Praha: Herrmann a synové, 2010).
- Deleuze, Gilles. *Foucault* (Praha: Herrmann & Synové, 1996).
- Deleuze, Gilles. „Having an Idea in Cinema (On the Cinema of Straub-Huillet)“, přel. Eleanor Kaufman, in *Deleuze and Guattari: New Mappings in Politics, Philosophy, and Culture*, eds. Eleanor Kaufman – Kevin Jon Heller (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998), 14–19.
- Deleuze, Gilles. „Postskriptum ke společností kontroly“, cit. 20. 2. 2025, <http://fysis.cz/filosofiecz/texty/jarda/deleuze.htm>.
- Deleuze, Gilles. *Rokovania: 1972–1990*, přel. Miroslav Marcelli (Bratislava: Archa, 1998).
- Denson, Shane. *Discorrelated Images* (Durham – London: Duke University Press, 2020).
- Denson, Shane – Julia Leyda, eds. *Post-Cinema: Theorizing 21st-Century Film* (Falmer: REFRAME Books, 2016).
- Engels, Friedrich – Karl Marx. *Německá ideologie: I, Feuerbach, protiklad materialistického a idealistického názírání*, přel. Pavel Levit (Praha: Nakladatelství Svoboda, 1952).
- Finn, Ed. *What Algorithms Want: Imagination in the Age of Computing* (Cambridge: The MIT Press, 2017).
- Flisfeder, Matthew. *Algorithmic Desire: Toward a New Structuralist Theory of Social Media* (Evanston: Northwestern University Press, 2021).
- Foucault, Michel. *Dějiny sexuality I: Vůle k vědě*, přel. Čestmír Pelikán (Praha: Herrmann & synové, 1999).
- Frey, Mattias. *Netflix Recommends Algorithms, Film Choice, and the History of Taste* (Oakland: University of California Press, 2021).
- Grusin, Richard. *The Nonhuman Turn* (Minneapolis – London: University of Minnesota Press, 2015).
- Gurattari, Félix. *Chaosisis: An Ethico-Aesthetic Paradigm*, přel. Paul Bains a Julian Pefanis (Bloomington – Indianapolis: Indiana University Press, 1995).
- Hall, Stuart. „Kódování/dekódování“, přel. Jan Baloun, *Teorie vědy* 27, č. 2 (2005), 41–58.
- Hall, Stuart. „Recent Developments in Theories of Language and Ideology: A Critical Note“, in *Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies, 1972–79*, eds. Stuart Hall – Dorothy Hobson – Andrew Lowe – Paul Willis (London: Routledge, 2003), 147–153.

- Hanáková, Petra. „Aparát“, *Cinepur*, 1. 2. 2001, cit. 14. 11. 2024, <http://cinepur.cz/article.php?article=109>.
- Hanáková, Petra. „Filmový divák jako dědic renesančního pozorovatele? Rozpory perspektivního ukotvení teorie filmového pohledu“, *Slovo a smysl*, cit. 14. 11. 2024, <http://slovoasmysl.ff.cuni.cz/node/102>.
- Hanáková, Petra. „Sutura“, *Cinepur*, 1. 12. 2003, cit. 5. 11. 2024, <https://www.cinepur.cz/rubriky/604-sutura>.
- Hansen, Mark B. „Algorithmic Sensibility: Reflections on the Post-Perceptual Image“, in *Post-Cinema: Theorizing 21st-Century Film*, eds. Shane Denson – Julia Leyda (Falmer: REFRAME Books, 2016), 785–816.
- Hansen, Mark B. N. „Ubiquitous Sensation: Toward an Atmospheric, Collective, and Microtemporal Model of Media“, in *Throughout: Art and Culture Emerging with Ubiquitous Computing*, ed. Ulrik Ekman (Cambridge: The MIT Press, 2012), 63–88.
- Heath, Stephen. „On screen, in frame: Film and ideology“, *Quarterly Review of Film Studies* 1, č. 3 (1976), 251–265.
- Hörl, Erich. „General Ecology“, in *Posthuman Glossary*, eds. Rosi Braidotti – Maria Hlavajova (London – New York: Bloomsbury, 2018).
- Hörl, Erich. „The Environmentalitarian Situation: Reflections on the Becoming-Environmental of Thinking, Power, and Capital“, *Cultural Politics* 14, č. 2 (2018), 153–173.
- Chamberlain, Daniel. „Scripted Spaces, Television Interfaces and the Non-Places of Asynchronous Entertainment“, in *Television as Digital Media*, eds. James Bennet – Niki Strange (Durham – New York: Duke University Press, 2011).
- Cheshire, Godfrey. „Part Two of The Death of Film/ The Decay of Cinema“, *New York Press*, 11. 8. 1999, cit. 12. 11. 2024, <https://www.nypress.com/news/part-two-of-the-death-of-filmthe-decay-of-cinema-JVNP1019990811308119930>.
- Kužel, Petr. *Filosofie Louise Althussera: O filosofii, která chtěla změnit svět* (Praha: Nakladatelství Filosofie, 2014).
- Kužel, Petr. „Ideologie, ideologické státní aparáty a konstituce subjektu v díle Louise Althussera“ (Přednáška prezentovaná v rámci semináře Společnosti pro filosofickou antropologii, Pražské kreativní centrum, Praha, 16. 10. 2018, cit. 12. 11. 2024, <https://www.youtube.com/watch?v=c6adMD7lyyg>).
- Lacan, Jacques. „Stadium zrcadla jako to, co formuje funkci Já, jak nám je odhalována v psychoanalytické zkušenosti“, in *Imaginárno a symbolično: Imaginaire et symbolique* (Praha: Academia, 2016), 21–35.
- Langlois, Ganaele. *Meaning in the Age of Social Media* (New York: Palgrave, 2014).
- Lazzarato, Maurizio. *Signs and Machines, Capitalism and the Production of Subjectivity*, přel. Joshua David Jordan (Los Angeles: Semiotext(e), 2014), 58–59.
- Lazzarato, Maurizio. „The Machine“, přel. Mary O'Neill, *Traversal*, 2010, cit. 11. 11. 2024, <https://transversal.at/transversal/1106/lazzarato/en>.
- Lupton, Deborah. *Data Selves: More-than-Human Perspectives* (Cambridge: Polity Press, 2019).
- Münsterberg, Hugo. *The Film: A Psychological Study* (Mineola – New York: Dover Publications, 2004).
- „Netflix Is Now Available Around the World“, *Netflix*, 2016, cit. 5. 11. 2024, <https://about.netflix.com/en/news/netflix-is-now-available-around-the-world>.

- Oudart, Jean-Pierre. „Dossier Suture: Cinema and Suture“, *Screen* 18, č. 4 (1977), 35–47.
- Parikka, Jussi. *Insect Media: An Archaeology of Animals and Technology* (Minneapolis – London: University of Minnesota Press, 2010).
- Pettman, Dominic. *Infinite Distraction: Paying Attention to Social Media* (Malden – MA: Polity, 2016).
- Rodowick, David N. *The Crisis of Political Modernism: Criticism and Ideology in Contemporary Film Theory* (Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press, 1994).
- Rodowick, David N. *The Virtual Life of Film* (Cambridge – London: Harvard University Press, 2007).
- Rodowick, David N. *What Philosophy Wants from Images* (Chicago: University of Chicago Press, 2017).
- Rouvroy, Antoinette – Thomas Berns. „Algorithmic governmentality and prospects of emancipation Disparateness as a precondition for individuation through relationships?“, přel. Liz Carey-Libbrecht, *Réseaux* 177, č. 1 (2013), IX, cit. 7. 11. 2024, https://www.cairn-int.info/article-E_RE-S_177_0163--algorithmic-governmentality-and-prospect.htm.
- Rouvroy, Antoinette. „The end(s) of critique, Data behaviourism versus due process“, in *Privacy, Due Process and the Computational Turn: The Philosophy Of Law Meets The Philosophy Of Technology*, eds. Mireille Hildebrandt – Katja de Vries (London: Routledge, 2013).
- Shaviro, Steven. *Post-Cinematic Affect* (Winchester: Zero Books, 2009).
- Shaviro, Steven. *The Cinematic Body* (Minneapolis – London: University of Minnesota Press, 1993).
- Shaviro, Steven. *The Rhythm Image, Music Videos and New Audiovisual Forms* (London – New York: Bloomsbury, 2022).
- Spellerberg, James. „Technology and Ideology in the Cinema“, *Quarterly Review of Film Studies* 3, č. 2 (1977), 288–301.
- Strutt, Daniel. *The Digital Image and Reality: Affect, Metaphysics, and Post-Cinema* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2019).

Biografie

Jiří Sirůček je mediální teoretik a kurátor. V současné době je doktorandem na Katedře filmových studií na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy, kde také přednáší o pohyblivém obraze v současném umění. Jeho texty byly uvedeny jak v řadě odborných i publicistických médií (*Iluminace*, *ArteActa*, *Alarm*, *Art Antiques*, *Artalk* a dalších), tak ve sbornících zabývajících se průniky umění a filozofie. Jeho magisterská práce, která v roce 2022 vyšla knižně pod názvem *Neklidné hranice: Posthumanistická planetární (po)etika*, byla oceněna Cenou Josefa Hlávky. Sirůček je součástí mezinárodního výzkumného záměru v rámci projektu CoRe (*Beyond security: The role of conflict in building resilience*), který zkoumá proces zvyšování odolnosti prizmatem formování individuálních/skupinových identit v moderních, post-tradičních společnostech v umění a v současné spiritualitě. Mimo to je členem interdisciplinárního umělecko-teoretického kolektivu BCAAsystem a kurátorem a výzkumníkem ve Sdružení pro výzkum a kolektivní praxi Display.

<https://doi.org/10.58193/ilu.1801>

Dita Stuchlíková

(Masarykova univerzita, Česká republika)

Historický vývoj terminologie českého animovaného filmu v období 1919–1990

Abstrakt

The terms used to describe animation techniques and the form of animation itself have evolved over the course of history and changed considerably, resulting in the existence of synonyms, imprecise definitions, and loose and unanchored use of terms. Through understanding the history of terminology, one can understand the perception of individual techniques and animation in the domestic environment over the years, and the influences that have shaped their concepts and perceptions. This understanding facilitates orientation in the inconsistent use of terminology over almost a century internationally.

Klíčová slova

československá animace, animovaný film, terminologie, historie, animační techniky

Keywords

Czechoslovak animation, animated film, terminology, history, animation techniques

— — —

Součástí většiny publikací o animaci jsou definice samotného pojmu *animace*. Celosvětově se jedná o klíčové slovo, které ovlivnilo a sjednotilo označení ve většině jazyků. Historička Karen Beckman v úvodu do knihy *Animating Film Theory* poukazuje na skutečnost, že daný pojem je užíván v různých kontextech a označuje široké spektrum jevů. Je proto obtížné nalézt jednotnou a univerzálně platnou definici pojmu: „V různých momentech se pojem stal synonymem pro celou řadu konkrétnějších termínů a konceptů, včetně *pohyb, život sám, kvalita živosti* (nutně nezahrnující pohyb), *duše*, [...] *filmování snímek po snímku*, [...] stejně jako škálu zapojených médií, která se objevují v animovaných filmech včetně

sochařství, kresby, koláže, malby nebo loutkářství“.¹⁾ V rámci vytvoření ideální definice jde o snahu charakterizovat animaci technicky, umělecky i spirituálně. Definice nejčastěji zmiňují tato specifika animace: odlišnost animovaného a hraného filmu, film vytvářený snímek po snímku,²⁾ ručně vyrobené dílo vytvářející iluzi pohybu,³⁾ pohyb vznikající v hlavě diváka,⁴⁾ ožívování neživého,⁵⁾ ne-živá akce (z anglického *not live action*),⁶⁾ animace jako to, co se děje mezi fázemi.⁷⁾ Je evidentní, že definovat pojem animace je velmi náročné v celosvětovém kontextu, natož v případě, kdy se k tomuto termínu přidávají jednotlivé animační techniky a národní či jazykové vlivy.

Problém definic termínů animace a jejích technik spočívá podle Lilly Husbands a Caroline Ruddell v zásahu formy animace do různých médií a žánrů proto, že tvorba animace stojí na různorodých technologiích, které se v čase neustále vyvíjejí, je velmi těžké nalézt definici a termíny, které by vyhovovaly veškerým technikám.⁸⁾ Animátor Philip Kelly Denslow v kapitole „What is Animation and Who Needs to Know? An Essay on Definitions“ v knize *A Reader in Animation Studies* potvrzuje, že se definice animace neustále přeměňuje podle technologických změn, ale zároveň jsou podle něj definice ovlivněny „historickým vývojem, produkcí a marketingovými požadavky, a estetickými preferencemi“.⁹⁾ K tomu všemu lze přidat i národní kontext, jazyk a animační techniky.

Pojmům a definicím jednotlivých animačních technik, které se podílejí na definici termínu *animace*, se publikace ani texty výrazně nevěnují, což může být dáno především jejich nestálostí a nepřesnou celosvětovou zakotveností. Historik Hervé Joubert-Laurencin se ve své kapitole „André Martin, Inventor of Animation Cinema: Prolegomena for a History of Terms“ v knize *Animating Film Theory* sice zabývá vznikem termínu *animace* a anglického *animation cinema* a jeho světového skloňování a užívání, úplně však opomíjí jiné způsoby označování, vliv jiných jazyků a v oblasti animačních technik nejde příliš do hloubky.¹⁰⁾ Právě kvůli nemožnosti vytvořit přesnou a univerzální definici pro pojem animace by mohlo být daleko účinnější zabývat se termíny animovaného filmu a jejich vývoji v konkrétních politicko-kulturních a národních kontextech. Je daleko jednodušší trasovat vznik jednotlivých pojmů a definic na konkrétním území, kde lze termíny vztáhnout jak ke konkrétní produkci, tak i k jazykovým vlivům.

-
- 1) Karen Beckman, „Animating Film Theory: An Introduction“, in *Animating Film Theory*, ed. Karen Beckman (Durham – London: Duke University Press, 2014), 1.
 - 2) Beckman, „Animating Film Theory: An Introduction“, 4.
 - 3) Paul Wells, *Understanding Animation* (New York: Routledge, 1998), 10.
 - 4) Ůlo Pikkov, *Animasofie: Teoretické kapitoly o animovaném filmu* (Praha: Akademie múzických umění, 2017), 15.
 - 5) Borivoj Dovniković, *Škola kresleného filmu* (Praha: Akademie múzických umění, 2007), 4.
 - 6) Philip Kelly Denslow, „What is animation and who needs to know? An essay on definitions“, in *A Reader in Animation Studies*, ed. Jayne Piling (Barnet: John Libbey Publishing Ltd., 1997), 2.
 - 7) Wells, *Understanding Animation*, 10.
 - 8) Lilly Husbands – Caroline Ruddell, „Approaching Animation and Animation Studies“, in *The Animation Studies Reader*, eds. Nichola Dobson – Annabelle Honess Roe – Amy Ratelle – Caroline Ruddell (New York – Bloomington: Bloomsbury Academic, 2019), 5–8.
 - 9) Denslow, „What is animation and who needs to know?“, 1.
 - 10) Hervé Joubert-Laurencin – André Martin, „Inventor of Animation Cinema: Prolegomena for History of Terms“, in *Animating Film Theory*, ed. Beckman, 85–97.

Výrazným počinem v oblasti výzkumu termínů na konkrétním území je proto práce holandské historičky a teoretičky animovaného filmu Mette Peters, která roce 2022 publikovala text s názvem „From ‚Trucfilm‘ to ‚Animatiefilm‘: How the Emergence of Animation as a New Artistic Form Is Reflected in Dutch Terminology“ popisující vývoj pojmů animace na území Nizozemska.¹¹⁾ Peters se zaměřuje především na pojmy označující samotnou animaci, a to v letech 1913 až 1940. Zmiňuje ovšem i některé z technik jako kreslenou, loutkovou nebo siluetovou animaci,¹²⁾ u kterých je jejich definování sice o něco jednodušší než u nadřazeného termínu animace, ale naopak u nich dochází napříč územím k diverzitě v podobě samotných označení, která podléhají vlivům z různých jazyků.

V průběhu celého textu se Peters snaží vysledovat a pochopit konkrétní vlivy jiných jazyků na ustálení pojmů v holandštině. Mapuje i vývoj před samotným ustálením daného termínu, kterému předcházela řada odlišných podob. K výzkumu využívá především dobová periodika, propagační materiály a knihy, na kterých lze nejlépe vysledovat různorodost a vývoj termínů. V oblasti terminologie tak lze sledovat historický vývoj, který je zásadně ovlivněn kombinací národního jazyka s cizími jazyky a produkcí animovaného filmu v konkrétní zemi.

Text Mette Peters je však jediným, který se genezi terminologie animace nějakého evropského státu věnuje.¹³⁾ Důležitost takového výzkumu spočívá právě v pojmenování odlišností užívaných termínů, které mohou mít v různých zemích rozličné významy či podoby. Je potřeba pochopit, že i přes podobnost termínů v různých jazycích mohou mít slova odlišný kontext navázaný na specifické užívání jednotlivých technik a jejich historie v konkrétní zemi. V případě mezinárodních výzkumů pak může jít o problém, který vytvoří zmatek v užívaných termínech, které každá kultura definuje odlišně na základě vlastního historického kontextu. Popsání historického vývoje terminologie tak slouží nejen k pochopení vývoje jednotlivých technik a pojmů, které je označovaly, ale zároveň i jako návod na pochopení odlišností a podobností terminologie v oblasti animation studies v mezinárodním měřítku.

Česká animace se začala rozvíjet na přelomu 10. a 20. let 20. století a v průběhu její profesionalizace se také ustalovalo specifické názvosloví, postihující především různé animační techniky. Vývoj termínů zásadně ovlivnila jak samotná čeština, která vytvářela pojmy na základě popisu dané techniky, ale především zahraniční vlivy. Byla to hlavně, podobně jako v Nizozemsku, němčina, angličtina a francouzština,¹⁴⁾ které definovaly to, jakým směrem se bude ustalování pojmů pro dané animační techniky v Československu vyvíjet. Pojmy se zde, na rozdíl od Nizozemska, ustalovaly daleko pomaleji, např. *loutková animace* nebo *animovaný film* jsou v Nizozemsku používány už ve 20. letech 20. století.¹⁵⁾ Daleko větší vliv mělo v Nizozemsku i slovo *karikatura*, které se objevuje převážně v anglosaských zemích.¹⁶⁾ Především v rané fázi hledání pojmů však lze sledovat jisté po-

11) Mette Peters, „From ‚Trucfilm‘ to ‚Animatiefilm‘: How the Emergence of Animation as a New Artistic Form Is Reflected in Dutch Terminology“, *Animation* 17, č. 1 (2022), 49–69.

12) Tamtéž.

13) Proto jej v průběhu textu více využívám jako materiál k porovnání vývoje české terminologie.

14) Peters, „From ‚Trucfilm‘ to ‚Animatiefilm‘“, 50.

15) Tamtéž, 49–69.

16) Tamtéž, 57.

dobnosti. V Nizozemsku se např. stejně jako u nás používalo spojení „živá kresba“ (holandská verze: *levende teekeningen*)¹⁷⁾ a podobně pevnou pozici měl především na počátku vývoje terminologie pojem trikfilm. V obou případech se objevovala snaha odlišit termínem formu animovaného filmu od toho hraného a určit jím specifčnost animace.¹⁸⁾

Tento text se bude zabývat formováním české terminologie animovaného filmu a jeho technik na českém území Československa mezi lety 1919 až 1990. Rešerše zachytila nejen odborná filmová periodika, ale i další kulturně orientovaný tisk. Text si klade za cíl sledovat užívání termínů v těchto materiálech ať už filmovými odborníky, novináři, či samotnými tvůrci. Kromě kvalitativní analýzy proměn diskurzu o animačních technikách předkládá studie i kvantitativní analýzu vývoje užívání jednotlivých pojmů v čase.¹⁹⁾ Text se snaží také rekonstruovat proměnlivost užívané terminologie, identifikovat ekvivalentní pojmy a jejich vzájemné soupeření a nahrazování a nepřímo také oblibu technik ve filmové distribuci. Kromě oborového tisku a kulturních periodik byly do zkoumaného vzorku zahrnuty také odborné monografické publikace a částečně i informace ve filmových titulcích či plakátech. Ty společně s rozhovory s filmovými profesionály v periodikách lépe představují, jaké pojmy používali samotní tvůrci a filmový průmysl. Především u některých pojmů můžeme proto sledovat časové rozdíly v přijetí termínů u teoretiků, novinářů a filmového průmyslu.

17) Tamtéž.

18) Tamtéž, 49.

19) Rešeršované byly dostupné prameny z digitalizované knihovny NFA. Jednalo se především o tato periodika: *Bulletin ústředního ředitele Čs. filmu* (1963–1965), *Czechoslovak Film: Československý film illustrated monthly* (1948–1989), *Československá kinematografie v zahraničním tisku* (1973–1976), *Československá kinematografie ve světle zahraničního tisku* (1958–1973), *Československé filmy v cizině* (1953–1957), *Československý filmexport* (1960), *Československý filmexport: zahraniční dokumentace* (1960), *Československý kinotechnik* (1935–1939), *Český filmový svět* (1922–1928), *Český filmový zpravodaj* (1921–1942), *Die Lichtspielbühne* (1920–1933), *Divadelní a filmové noviny* (1965–1966), *Divadelní noviny* (1957–1970), *Dokumentační přehled zahraničního filmového tisku* (1953), *Film* (1918–1919), *Film a doba* (1955–2015), *Film v přehledu zahraničního tisku* (1954–1956), *Filmová ekonomika* (1958–1968), *Filmová okénka* (1948), *Filmová politika* (1934–1937), *Filmová práce* (1945–1946), *Filmová ročenka* (1993–2007), *Filmová tisková korespondence* (1934–1939), *Filmová tribuna* (1927–1929), *Filmové a televizní noviny* (1966–1969, 1992), *Filmové aktuality* (1982–1988), *Filmové informace* (1950–1972), *Filmové listy* (1929–1941), *Filmové novinky* (1962–1967), *Filmové zajímavosti* (1936–1940), *Filmové zpravodajství* (1946–1949), *Filmový informační bulletin* (1973–1974), *Filmový kurýr* (1922, 1927–1944), *Filmový monitor* (1977–1981), *Filmový přehled* (1950–2013), *Filmový věstník* (1921–1923, 1926), *Filmschau* (1919–1920), *Informace FFP* (1972–1974, 1976), *Informační zprávy* (1945–1947), *Internationale Filmschau* (1920–1936), *Interpress film* (1974–1990), *Kino* (1913, 1926–1927, 1931–1934, 1945–1993), *Kino Ponrepo: co hrajeme v...* (1966–1974), *Kinopublikum* (1920), *Kinoreflex* (1929–1931), *Kinorevue* (1934–1945, 1991–1997), *Kultura* (1957–1962), *Kulturní tvorba* (1963–1968), *Laterna magika* (1962–1963), *Literární noviny* (1952–1968), *Náš film* (1920), *Novinky Ústřední půjčovny filmů* (1958–1962), *Panoráma zahraničního filmového tisku* (1956–1973), *Pathé revue* (1932–1935), *Prager Film-Korrespondenz* (1935–1938), *Prager Film-Kurier* (1927, 1933–1936), *Pressa: Filmová tisková služba* (1933–1945), *Radostná práce* (1945–1947), *Ročenka Ústředního svazu kinematografů ČSR* (1936–1938), *Scéna* (1976–1992), *Studio: Měsíční revue pro filmové umění* (1928–1932), *Svět ve filmu a obrazech* (1932–1934), *Technické zprávy* (1947), *ÚPF informuje* (1974–1976), *Záběr: Časopis filmového diváka* (1968–1990), *Zítřek* (1968–1969), *Zpravodaj Academia filmu Olomouc* (1967–1991), *Zpravodaj Krátkého filmu* (1986–1990), *Zpravodaj ÚPF* (1982–1990), *Zpravodaj zemského svazu kinematografů* (1922–1928), *Zpravodajství: filmového festivalu pracujících* (1964).

Cesta za velkým pojmem

Pojem „kreslený film“ se v dobových periodikách objevoval poměrně často už od druhé poloviny 20. let 20. století, ale obecnější termín „animovaný film“ či „animace“ se podle tvrzení filmové historičky Evy Struskové začíná celosvětově standardizovat až v 50. a 60. letech 20. století.²⁰⁾ Pojem „animátor“ se nicméně objevuje v tisku už ve 30. letech. V pražském německojazyčném časopise *Prager Film-Kurier* je takto označena role osoby, která při produkci „trikového filmu“ Disneyho studia navrhuje jednotlivé fáze pohybu. Jeho práce začíná v okamžiku, kdy už je jasná „délka scén a hudební tempo“, a přebírá zadání od režiséra, autora hudby a „kresliče“ (*Zeichner*).²¹⁾ V roce 1935 se v oborovém technickém časopise objevuje termín „animátor“. Text je zjevně volným překladem zahraničního článku, který popisoval tvorbu v Disneyho studiu. Profesní dělba práce je tu popsána odlišně: není udržován rozdíl mezi profesí „kresliče“ (*Zeichner*) a „animátora“ (*Animator*), ale jsou popsány tři hierarchicky uspořádané skupiny animátorů: nejvýše stojí kreslič-mistři, kteří „mají za úkol kreslit začátky a konce pohybů“, následují kresliči opisující kresby šéfů-animátorů a dokončující pohyby, třetí skupina „kandidátů“ kreslí „kouře, sněhové vločky, dešťové kapky, Mickeyovy vousy atd.“²²⁾ V průběhu 20. let se tato profese označovala i jako malíř, jak tomu je v knize Karla Smrže *Filmové zázraky*.²³⁾

I krátce po 2. světové válce pokračuje oborový tisk s vysvětlováním „Jak se dělá kreslený film a něco o lidech kolem něho“ a s popisem profesní dělby práce. Autor zde identifikuje pojem „animátor“ jako anglicismus („z angl. *animator*“) a označuje jím hlavního fázaře, který rozkresluje charakteristické pohyby postav. Pojem „animátor“ je zde už vyhrazen pro výlučné označení *hlavního* fázaře, zatímco fázař „dokreslí pak zbývající fáze pohybu“, jasně definované jako autonomní pracovní pozice jsou tu i konturisté a koloristé, kteří přejímají práci v okamžiku schválení tzv. „filmu v tužce“, tedy na černobílý materiál nasnímaných, tužkou nakreslených a podle scénáře seřazených scén.²⁴⁾ Podle etymologie v sovětské překladové literatuře pak slovo animátor odkazuje na latinské slovo *anima* (překl. duše): „Výtvarník jako by oduševnil svoji kresbu, přiměl ji k pohybu, dal jí život na plátně. Proto se výtvarníci, kteří vytvářejí pohyb v kresleném filmu, ve výrobě příznačně jmenují ‚animátoři‘, t. j. vlastně ‚oduševňovatelé“.²⁵⁾ *Malý filmový slovník* od Františka Gürtlera z roku 1948 neuvádí pojem animace, ale animátora ano. Tuto pozici ale vztahuje pouze ke kreslenému filmu, a to i přesto, že z dalších pojmů je evidentní, že si autoři uvědomují existenci jiných animačních technik: „pracovník kresleného filmu, kres-

20) Tomu odpovídají i zjištění nizozemské filmové historičky Mette Peters: pojem „animovaný film“ (*animatiefilm*) začal být v nizozemském tisku používán od 60. let 20. století. Peters, „From ‚Trucfilm‘ to ‚Animatiefilm‘“, 50. Srov. také Eva Strusková, „Iréna a Karel Dodal: Průkopníci českého animovaného filmu“, *Iluminace* 18, č. 3 (2006), 113.

21) Anon., „Wie entsteht ein Trickfilm?“, *Prager Film-Kurier* 1, č. 12 (1933), 5.

22) J. Doskočil, „Jeden z průkopníků kreslených filmů (Čaroděj svého oboru)“, *Československý kinotechnik* 1, č. 5–6 (1935), 34.

23) Karel Smrž, *Filmové zázraky* (Praha: Nakladatelství Šolc a Šimáček, 1927), 28.

24) Anon., „Jak se dělá kreslený film a něco o lidech kolem něho“, *Filmové noviny* 1, č. 25 (1947), 8.

25) Ivan Vano, *Sovětský kreslený film* (Praha: Orbis, 1952), 12.



Obr. 1: Jan Dudešek označen jako animátor. Anon., „Zlatovláska jako loutkový film“, *Kino* 9, č. 20 (1954), 320.

líci hlavní fáze rozloženého pohybu postav, kresleného filmu. Viz kreslený film — technika k. f.²⁶⁾ K technice kresleného filmu jsou vztaženy také pojmy „fázař“ a „fáze“.²⁷⁾

V titulcích většiny filmů, které jsou dostupné na DVD vydaném Národním filmovým archivem k publikaci *Český animovaný film 1920–1945*,²⁸⁾ se pozice s názvem „animátor“ nebo „animace“ neobjevuje. Většina titulků obsahuje pojem „kresba“ jako označení pro vizuální stránku filmu, kam nejspíše započítává i animaci (např. film *Maminčin výlet do nebe* (Irena Dodalová – Karel Dodal, 1935) nebo *Nezapomenutelný plakát* (Irena Dodalová – Karel Dodal, 1937)). Uvádění pozic v titulcích se v některých případech řídilo odlišnou konvencí, než jakou používal oborový tisk. V *Perníkové chaloupce* (Břetislav Pojar, 1951) je animátor identifikován popisným titulkem „pohyb loutek“. Podobně je tomu ve filmu *Zlatovláska* (Hermína Týrlová, 1955), a to i přesto, že v článku o výrobě tohoto filmu z roku 1954 je Jan Dudešek označen jako animátor (viz Obr. 1).²⁹⁾ V souladu s tvrzením Struskové je v českém tisku možné najít specifické užití pojmu „animace“ až ve druhé polovině 50. let a v průběhu 60. let už se poměrně aktivně využívá nejen označení animátor, ale i animace a animovaný film také v titulcích (srov. např. *Špatně namalovaná slepice* (Jiří Brdečka, 1963) nebo *Vánoční stromeček* (Hermína Týrlová, 1968), viz Graf č. 1).

Pojem „animovaný film“ je oproti „animátorovi“ o něco opožděnější. V překladu knihy Ivana Vana *Sovětský kreslený film* je poměrně často užíván pojem „animátor“, ale „ani-

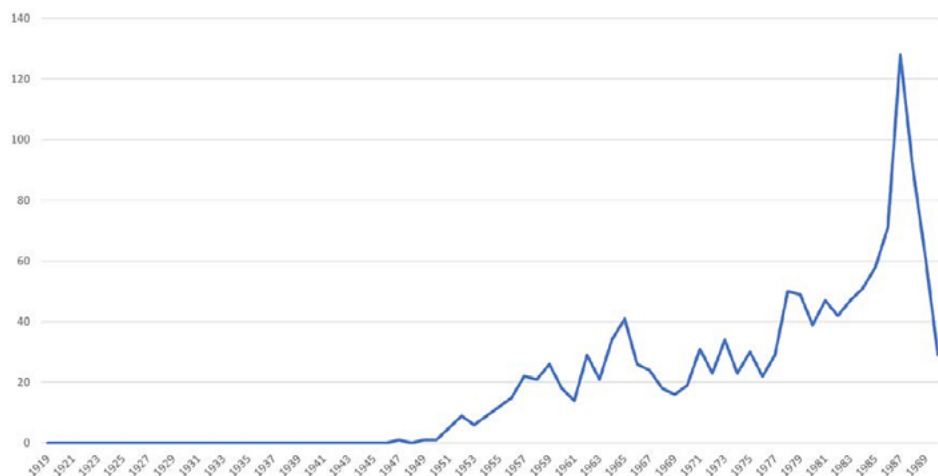
26) Ladislav Hanuš, „Animátor“, in František Gürtler, *Malý filmový slovník* (Praha: Československé filmové nakladatelství, 1948), 39.

27) Ladislav Hanuš, „Fázař“, in Gürtler, *Malý filmový slovník*, 143. Ladislav Hanuš, „Fáze“, in Gürtler, *Malý filmový slovník*, 143.

28) Michaela Mertová a kol., *Český animovaný film 1920–1945* (Praha: Národní filmový archiv, 2013).

29) Anon., „Zlatovláska jako loutkový film“, *Kino* 9, č. 20 (1954), 320.

Animátor



Graf č. 1: Nárůst užívání pojmu animátor.

movaný film“ nikoliv³⁰⁾ a ani o pět let později, tedy v roce 1957, filmový kritik Jaroslav Boček při typologizaci filmu podle použité techniky zastřešující pojem „animovaný film“ ještě nepoužívá: „[...] představuje-li postavu sám herec, rozeznáváme film hraný, představuje-li je loutka, film loutkový, představuje-li je kresba, film kreslený, představuje-li je plošná loutka papírová, film papírkový.“³¹⁾

Usazení termínu „animovaný film“ v dobovém diskurzu bylo na rozdíl od termínů označujících jednotlivé techniky poměrně pomalé, na rozdíl od holandské terminologie, kde se pojem animovaný kvůli blízkosti francouzského a anglického jazyka³²⁾ používá už na začátku 20. století.³³⁾ Nicméně už před ustavením pojmu „animovaný film“ u nás se např. v knize *Kreslený film* od Jana Kučery³⁴⁾ objevují soudobá obecná označení používaná v zahraničí: „Němci říkají kreslenému filmu *Der Trick-Film*. Francouzsky se říká kreslenému filmu *Le Dessin animé* — oživené kresby — italsky *Li disegno animato*, anglicky *The cartoon* — kartony, čtvrtky papíru.“³⁵⁾ Kučera se pokusil odpovědět na to, proč se v našem prostředí užívá označení „kreslený film“ nebo „groteska“: „Ptáte-li se, proč se tomuto druhu kinematografie říká česky buďto kreslené filmy, což prozrazuje primitivní názor na techniku filmů, nebo grotesky, což je opět označením nejčastějšího druhu díla, pak mohou odpovědět jen domněnkou: u nás se totiž kreslené filmy nikdy netočily. Německý, fran-

30) Vano, *Sovětský kreslený film*.

31) Jaroslav Boček, „O filmové specifičnosti“, *Film a doba* 3, č. 5 (1957), 302.

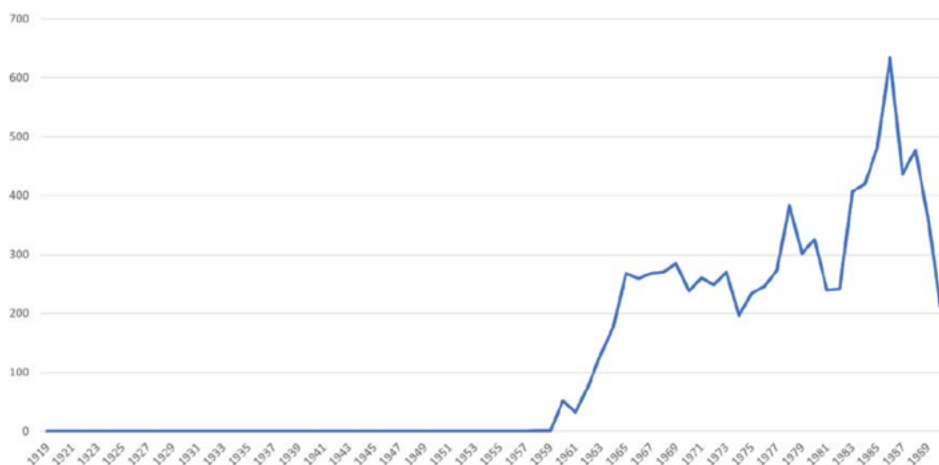
32) Pojem *animace* má vazbu na francouzský i anglický jazyk, jak píše v kapitole *André Martin, Inventor of Animation Cinema: Prolegomena for History of Terms* historik Hervé Joubert-Laurencin. Oba jazyky však s daným slovem pracují mírně odlišně.

33) Peters, „From ‚Trucfilm‘ to ‚Animatiefilm‘“, 57–58.

34) Jan Kučera, *Kreslený film* (Praha: Vyšehrad, 1941).

35) Tamtéž, 11.

Animovaný film



Graf č. 2: Nárůst užívání pojmu animovaný film.

couzský, italský a anglický výraz nepochází od diváků, nýbrž od *tvůrců* nebo od kritiků. U nás je to označení lidové a divácké.³⁶⁾ Když navážeme na Kučerův postřeh o jazykovém prostředí, ze kterého pojmy pocházejí, můžeme následný postup proměny pojmů a přesnější ustavování terminologie podle technických parametrů uvést do souvislosti s profesionalizací celé produkce animovaného filmu u nás.

Ke standardizaci pojmu „animovaný film“ docházelo až na přelomu 50. a 60. let (viz Graf č. 2). Poukazuje na to překlad článku Paula-Louise Thirarda z francouzského časopisu *Positif*, kdy překladatel označuje toto spojení jako „doslovný překlad“, tedy ne překlad konvencionalizovaný:

Pod pojmem ‚cinéma d’animation‘ (doslova ‚animovaný film‘ — pozn. překl.) je třeba rozumět právě tak klasický ‚kreslený film‘, jako výtvary jiných natáčecích technik v různém stupni vývoje. Od loutkového filmu, snímaného obrázků po obrázku, k filmu kreslenému přímo na celuloidový pás až k animaci osob či předmětů fotografovaných podobnou technikou.³⁷⁾

A právě v době, kdy se pojem animovaného filmu usazuje v profesním diskurzu v Československu, identifikuje překlad textu Georgese Sadoula odlišnou terminologickou tradici německého a francouzského jazykového okruhu z francouzské perspektivy: „Ve střední Evropě se animovanému filmu říká trikový, což je výraz mnohem přesnější než francouzský ‚animovaný‘“.³⁸⁾

36) Tamtéž.

37) Paul-Louis Thirard, „Kreslený film v roce 1959 na západě“, *Panoráma zahraničního filmového tisku*, č. 84 (1960), 155.38) Georges Sadoul, „Jiří Trnka ve francouzském tisku“, *Československá kinematografie ve světle zahraničního tis-*

Trikfilm: předchůdce velkého pojmu

Pojem „trikfilm“ coby synonymum kresleného filmu vstupuje do dobového diskurzu jak českojazyčných, tak německojazyčných oborových časopisů na přelomu 10. a 20. let, a to především v propagačních zmínkách o prvních pokusech Ferdinanda Fialy o československý kreslený film.³⁹⁾ Jak ukazuje Graf č. 3, až do konce 30. let se používala také varianta kopírující německojazyčný zdroj pojmu, tedy „trickfilm“. Obě nicméně od konce 30. let rychle ustupují pojmu „kreslený film“, který je podle už zmíněného postřehu filmového teoretika Jana Kučery pojmem, který nepochází od tvůrců nebo kritiků, ale od diváků („je to označení lidové a divácké“). Kučera vytlačuje pojem trikového filmu do cizí, německé (nejen německojazyčné) oblasti („Němci říkají kreslenému filmu Der Trick-Film“),⁴⁰⁾ a pomáhá tak v jazykově zvlášť citlivém protektorátním období v ustavení „kresleného filmu“ jako významového ekvivalentu. V němčině se na rozdíl od českého ustavení odlišovaly pojmy dva: *filmtrick* a *trickfilm*. *Filmtrick* byl označením pro nástroj, který byl používán pro manipulaci světla a stínu, a díky kterému se většinou v hraném filmu vytvořily efekty či objekty, které nebylo možné vytvořit jednoduše v realitě.⁴¹⁾ Vedle toho *trickfilm* bylo označení přímo navázané na to, co se později ve většině zemí označilo jako animovaný film. Kniha *Filmtricks u. Trickfilme* pojem definuje jako „umělý život vytvořen vrtošivou rukou filmaře, sestavený z jednotlivých, strnulých obrazů a pozic, který pak na plátně žije“.⁴²⁾

První identifikované použití trikfilmu v tisku vycházejícím na území Československa je z článku z roku 1919 v německojazyčném periodiku *Filmschau*.⁴³⁾ V roce 1920 použil časopis zaměřený na filmové publikum pro označení kresleného filmu současně pojem „živá karikatura“ i „trickfilm“.⁴⁴⁾

Karel Dodal, jediný filmař, který se v Československu systematicky věnoval od druhé poloviny 20. let až do své emigrace kreslenému filmu, v roce 1927 používá pojmy „kreslený film“ a „trikfilm“ jako synonyma.⁴⁵⁾ S komediální nadsázkou psaný text citující jeho manželku a spolupracovnici Irenu Dodalovou hovoří o „trikfilmařích“ posedlých „trikfilmovou vášní“ po „trickfilmech“.⁴⁶⁾ Jako plně zaměnitelné používá ve stejném roce oba pojmy i mimooborové periodikum, filmová příloha deníku *Tribuna*.

ku, č. 4 (1960), 19; výše zmíněná studie Mette Petersové dokládá, že to platí i pro Nizozemí, kde byl pojem „trikový film“ (*trucfilm*) používán od poloviny 10. let do let 30. Nebylo to nicméně jediné označení pro kreslený film a německý kameraman Guido Seeber navrhoval používání pojmu „Gezeichnete Filme“; během 20. a 30. let byla používána spíše varianta *Zeichenfilm*. Indikátorem tří různých jazykových tradic může být trojjazyčný *Universal Filmlexikon — Universal Film Lexicon — Lexique Universel du Film* 1933, který pro označení kreslených filmů George Pala používá v anglické verzi „animated cartoons“, v německé „Trickfilme“ a ve francouzské „dessins animés“. Srov. Peters, „From ‚Trucfilm‘ to ‚Animatiefilm‘“, 59–60.

39) Ferda Fiala, „Různé“, *Náš film*, č. 2 (1920), 7.

40) Kučera, *Kreslený film*, 12.

41) M. V. Hotschewar, *Filmtricks u. Trickfilme* (Halle: Wilhelm Knapp, 1940), 7.

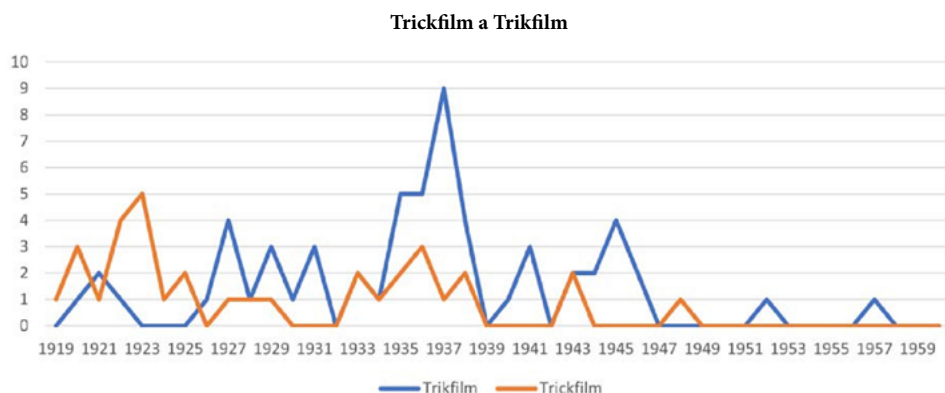
42) Tamtéž.

43) Von Gustav Nowy-Wallberg, „Ein Beitrag zur Filmdramaturgie“, *Filmschau* 1, č. 3 (1919), 6.

44) Anon., „Český film“, *Kinopublikum*, č. 13 (1920), 7.

45) Karel Dodal, „Reklama kresleným filmem (Trikfilm)“, *Zpravodaj Zemského svazu kinematografů* 7, č. 9 (1927), 5–6.

46) Mme Irena, „Jak se dělá trikfilm“, *Filmový kurýr* 9, č. 16 (1935), 6.



Graf č. 3: Poměr využívání varianty Trickfilm a Trikfilm.

Už od začátku 20. let se objevuje tento pojem s adjektivy, která upřesňují použitou animační techniku: „plastický trikfilm“ (který „[...] je prý oproti kreslenému mnohem působivější i zábavnější“),⁴⁷⁾ popř. „kombinovaný trikfilm“,⁴⁸⁾ tedy pojmy, které můžeme nejspíše vnímat jako první zmínky o loutkové animaci.

Vedle substantiva „trikfilm“ používali novináři i filmoví profesionálové „trik“ jako adjektivum („trikový film“), obvykle pro postupy tvorby iluzí v hraném filmu. V tomto smyslu jej použila v referátu o berlínské kinematografické výstavě v roce 1925 filmová scenáristka a režisérka Zdena Smolová v jí vydávaném časopise *Český filmový svět*: „Možno říci, že atelier pro trikové filmy jest nejpřitažlivější částí výstavy. Dva zpomalovací aparáty (Zeitluppen) s výkonem až 800 obrazů ve vteřině, stejně jako Ernemannovo zařízení pro mikroskopické filmování těší se veliké oblibě.“⁴⁹⁾ Systematičtější reflexi pojmu, včetně jeho širokého významového pole od principu kresleného filmu po iluzivní efekty filmu hraného, přinesl text v populárním časopise *Kinorevue* o 12 let později. Autor pod „trikový film“ situuje nejen kreslené a loutkové snímky, ale také filmy s „předměty neb modely“, vymezuje tedy „trikový film“ v širším smyslu. Jak zmiňuje ve svém textu Mette Peters: „Zatímco všechny animované filmy podle daného způsobu uvažování lze považovat za ‚trikfilmy‘,⁵⁰⁾ ne všechny ‚trikfilmy‘ jsou animované filmy.“⁵¹⁾ Současně je to ale „kreslený trikfilm“, tedy trikfilm v užším smyslu, který má nejlépe realizovat možnosti využití trikového filmu pro tzv. kulturní film:

[...] jasně, srozumitelně a názorně předváděti nejrůznější technické, fyzické a chemické děje. Kreslený trikfilm otvírá ocelové pancíře velikých parolodí a turbin, rozřezává kovové válce výbušných motorů a ukazuje nám jasněji a zřetelněji než

47) Anon., „Z celého světa“, *Filmový věstník* 1, č. 21 (1921), 18.

48) Anon., „Útržky filmu“, *Filmová tribuna* 1, č. 19 (1927), 5.

49) Anon., „Z berlínské křipho“, *Český filmový svět* 3, č. 12 (1925), 17.

50) Holandský termínem je „trucfilm“. Podoba pojmu vychází více z francouzštiny. Ten československý byl více ovlivněn němčinou.

51) Peters, „From ‚Trucfilm‘ to ‚Animatiefilm‘“, 59.

roentgenový snímek pohybující se a bušící srdce strojů. Bez zeměpisných map, filmovaných trikfilmem, není dnes již skoro myslitelný ani kulturní, ani dějový snímek, který nás má přesně obeznámiti s místní polohou místa děje.⁵²⁾

Citace dokládá, že „kreslený film“ i nadále zaujímal v rozšířeném poli významů pojmu „trikfilm“ ústřední postavení, i když nebyl vždy používán jako synonymum. Říhův text ale formuluje ještě další důležité významové kontexty trikového filmu: jednak spojení s kulturním filmem, jednak související služebnou funkci kreslené produkce v edukačním diskurzu, tedy funkci vizualizačního nástroje, který upřesňuje informace nebo předvádí obtížně představitelné děje. V názvu studia založeného v roce 1935 pro výrobu filmových titulků, maket či dekorací, tedy Ateliér filmových triků AFIT, dominoval spíše iluzivní aspekt průniku diskurzu edukace a zábavy, který se dál přenášel přes protektorátní Oddělení kresleného filmu (Zeichenfilmabteilung) společnosti Prag-Film A. G. až ke studiu Bratři v triku.

Úsilí identifikovat pojem „trikfilm“ s filmem kresleným, či pomocí adjektiv s jinými variantami filmů později označovaných jako „animované“, podstupovalo sémantický souboj s velmi raným a poměrně intuitivním chápáním trikového filmu coby filmu schopného klamat smysly.⁵³⁾ V roce 1935 filmový publicista a historik Karel Smrž v sérii textů pro filmové amatéry vymezuje „amatérský trikfilm“ jako kategorii, která zahrnuje tři podtypy podle objektů snímáných kamerou pro pookénkové snímání, tedy kreseb, trojrozměrných objektů nebo vystřížených siluet figur.⁵⁴⁾ Irena Dodalová v článku z roku 1937 nejprve okomentovala dvojí význam pojmu „trikfilm“, přičemž jeho významu jako nástroje produkce iluzivních světů vymezuje jen úzký prostor v diskurzu filmových techniků a kameramanů. Za konvenci, která byla v Evropě obecně přijata, považuje ztotožnění trikfilmu s filmem kresleným. Po tomto základním pojmovém rozlišení následuje výčet hodnot a možností, které kreslený film (či synonymně trikfilm) nabízí: pomocník ve vzdělávání, kulturní film prezentující zábavnou formou poučné obsahy, ale především „trikfilm čistě umělecký“, trikfilm nových směrů: „avantgardní, expresionistický, surrealistický“.⁵⁵⁾

Tímto způsobem, tedy jako synonymum „kresleného filmu“, byl „trikfilm“ používán i během protektorátního období.⁵⁶⁾ Krátce po skončení 2. světové války se ještě objevil ve Gürtlerově *Malém filmovém slovníku*, kde jej definoval filmový kritik, teoretik a pedagog Jan Kučera manipulací s filmovým materiálem, tedy jako „film, v němž se užívá k vyjádření obsahu nebo vzbuzení účinku zvláštních umělých fotografických zásahů (optic-

52) R. Říha, „Filmové záznaky“, *Kinorevue* 3, č. 50 (1937), 474–475.

53) Počínaje stop-triky George Mélièse. Srov. Peters, „From ‚Trucfilm‘ to ‚Animatiefilm‘“, 59. Srov. také etymologickou poznámku Jana Kučery z roku 1941: „Na cizích označeních kresleného filmu je jedna, po mém soudu závažná, zajímavost: cizí názvy vyjadřují podiv nad oním technickým procesem, který oživuje mrtvé, který — abych tak řekl — *podvádí*. Trick-film, to je film založený na nějakém obratu, na kouzelnickém hmatu, na triku.“

54) Karel Smrž, „Amatérský trikfilm“, *Kinorevue* příloha *Kinoamatér* 2, č. 6 (1935), 22; č. 7, 26; č. 8, 29; srov. také Karel Smrž, „O filmových tricích: (Pokračování)“, *Pathé-Revue* 3, (1934), 91.

55) Irena [Irena Dodalová], „Trikfilm a jeho možnosti v Evropě“, *Kinorevue* 4, č. 13 (1937), 252–253; č. 14, 274–275.

56) Srov. zmínku o filmu *Svatba v korálovém moři* z roku 1944: „Několik snímků z kreslené filmové grotesky Pragfilmu *Svatba v korálovém moři*. Je to první trikfilm tohoto druhu, který vznikl v Praze.“ Anon. „*Svatba v korálovém moři* — Kreslená groteska — z Prahy“, *Kinorevue* 10, č. 31 (1944), 245.

kých)⁵⁷⁾ ale z filmového tisku už prakticky zmizel. S tím, jak se rozšiřovala produkce československého kresleného a loutkového filmu, došlo k plné standardizaci označení těchto typů produkce a pojem „trikový film“ byl používán častěji pro označení filmů kombinujících buď více animačních technik, nebo film hraný s filmem animovaným (film *Nový Gulliver* (Alexandr Ptuško, 1935), který kombinoval živé herce s loutkami,⁵⁸⁾ nebo snímek *Vánoční sen* (Karel Zeman – Bořivoj Zeman, 1945), který je „kombinací hraného, loutkového a částečně kresleného filmu, je to tudíž film trikový [...]).“⁵⁹⁾ Ve druhé polovině 50. let pojem definitivně mizí⁶⁰⁾ a nahrazuje jej poměrně plynule „animovaný film“ (viz Graf č. 2). Verze „trickfilm“ se od konce 40. let objevuje v českých periodikách pouze v návaznosti na německá studia či publikace.

Kreslený film

Jak už bylo řečeno výše, „kreslený film“ se jako česká jazyková varianta pojmu „trikový film“ prosazoval až od druhé poloviny 30. let, do té doby se objevovalo adjektivum „kreslený“ v závislosti na žánrově dominujícím substantivu „groteska“⁶¹⁾ nebo „veselohra“ (viz Obr. 2),⁶²⁾ případně byl kreslený film i zastupován výhradně žánrovým označením „groteska“, jak to popisuje Kučera.⁶³⁾ V Nizozemsku propojení s žánrem moc neexistovalo. Častěji se objevovalo propojení jako „živá kresba“ nebo „kresba karikatur“.⁶⁴⁾ V obou případech se však jednalo o snahu co nejlépe a nejpřesněji popsat viděné. Zachytit v pojmech jak výtvarnou, tak i pohybovou složku média.

Jedno z mála použití pojmu „kreslený film“ během 20. let se týkalo amerického seriálu o kocouru Felixovi, když *Český filmový zpravodaj* v roce 1927 hovoří o „kresleném filmu“ a o práci „kartonistů“, čímž byli myšleni, jak vyplývá z následného popisu práce, řadařů či animátorů.⁶⁵⁾ Tento příklad, kdy byl pojem reflektující užívanou techniku použit i na pojem označující pracovní pozici, byl typický i pro holandskou animaci, kde se taktéž často používal pojem „kreslír“.⁶⁶⁾

57) Jan Kučera, „Trickfilm“, in Gürtler, *Malý filmový slovník*, 373–374.

58) Anon., „Zvláštní příloha Filmového zpravodajství“, *Filmové zpravodajství*, č. 85 (1946), 4; Eduard Hofman, „Konfrontace: Český, sovětský a americký kreslený film“, *Kino* 3, č. 24 (1948), 464.

59) Anon., „Vánoční sen“ vyznamenán v Cannes“, *Informační zprávy: Státní výroby celovečerních filmů o průběhu natáčení českých filmů* 1, č. 23 (1945–1946), 27.

60) Lucie Česálková ve své knize *Atomy věčnosti* však zmiňuje, že se termín pojem trickfilm objevuje ještě v druhé polovině 50. let ve spojitosti s reklamou např. v periodikách *Reklama* nebo *Propagace*. Viz Lucie Česálková, *Atomy věčnosti: Český krátký film 30. až 50. let* (Praha: Národní filmový archiv, 2014), 370–371.

61) Stojaník, „Veselohry včerejška a dneška“, *Filmové listy* 3, č. 1 (1931), 7.

62) [Reklama] „Nejslavnější hvězda nejlepších zvukových veseloher Myška Micky“, *Film* 11, č. 1 (1931), 17. Toto spojení podstatného a přídavného jména odpovídá procesu tzv. substantivizace žánru popsanému Rickem Altmanem, srov. Rick Altman, „Obaly na vícero použití: Žánrové produkty a proces recyklace“, *Iluminace* 14, č. 4 (2002), 5–40.

63) Kučera, *Kreslený film*, 11.

64) Peters, „From ‚Trucfilm‘ to ‚Animatiefilm‘“, 63.

65) Anon., „Jak se filmuje ‚Kocour Felix‘“, *Český filmový zpravodaj* 7, č. 38–40 (1927), 16.

66) Peters, „From ‚Trucfilm‘ to ‚Animatiefilm‘“, 63.



Obr. 2: Ukázka propagačního materiálu využívajícího označení kreslená veselohra. [Reklama] „Nejslavnější hvězda nejlepších zvukových veselohr Myška Micky“, *Film* 11, č. 1 (1931), 17.

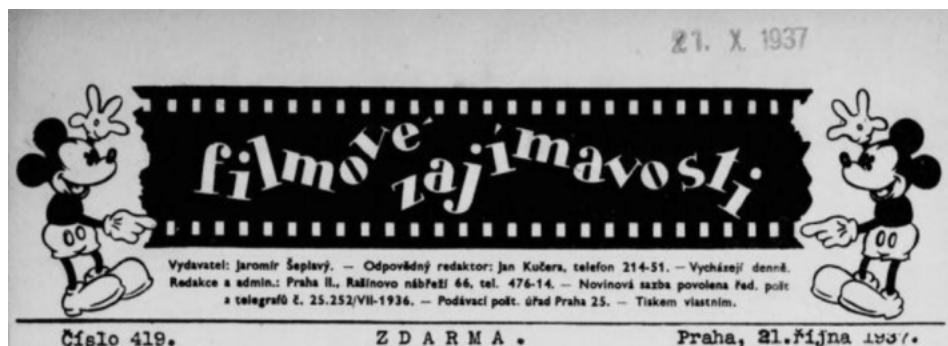
V roce 1935 využil autor textu o sovětském filmu *Nový Gulliver* (Alexandr Ptuško, 1935) pojem „kreslený film“ jako prostředek pro vymezení postupu natáčení, pro které neexistoval specifický pojem, tedy pookénkové snímání, a posloužil tedy podobně jako častěji užívaný pojem „trikový film“: „Pohybového zvládnutí loutek po stránce technické bylo dosaženo způsobem kresleného filmu.“⁶⁷⁾

Jak ukazuje Graf č. 4, ještě před poválečným boomem české kreslené tvorby došlo k širokému užívání sledovaného pojmu v tuzemském tisku ve druhé polovině 30. let. Vnímání techniky kresleného filmu zásadně formovaly americké kreslené grotesky, o kterých Karel Smrž v roce 1934 psal: „Kreslená groteska vznikla v Americe — a jenom tam se jí dobře daří. Všechno, co nese jinou výrobní značku, jsou většinou nevtipné odvary amerických originálů.“⁶⁸⁾ Klíčovým faktorem pro to, že se kreslený film objevuje ve druhé polovině 30. let v českém odborném i laickém diskurzu nesrovnatelně častěji než dříve, je uvedení celovečerního kresleného filmu *Sněhurka a sedm trpaslíků* (David Hand, 1937).⁶⁹⁾ Velká většina zmínek z roku 1935 se vztahuje na americké kreslené filmy. Filmy Walta Disneyho a jiné americké snímky v druhé polovině 30. let tvořily přibližně polovinu zmínek o kresleném filmu. V periodiku *Filmové zajímavosti* bylo dokonce často přítomné zá-

67) Aj, „Nový Gulliver“, *Kinorevue*, č. 44 (1935), 347.

68) Karel Smrž, „Zpívající tuš“, *Kinorevue* 1, č. 18 (1934), 348.

69) Anon., „United Artists se představují v nové produkci 1935/36“, *Filmová tisková korespondence* 2, č. 322 (1935), 3.



Obr. 3: Ukázka záhlaví periodika *Filmové zajímavosti*. *Filmové zajímavosti* 2, č. 419 (1937), 1.

hlaví názvu periodika právě s Mickey Mousem (viz Obr. 3). Vedle nich se ale objevovaly zmínky např. o filmu *Všudybylovo dobrodružství* (Irena Dodalová – Karel Dodal, 1936), který byl dokončen v roce 1936 Irenou a Karlem Dodalovými.

Přelomový vliv a ohromující působivost Disneyho *Sněhurky a sedmi trpaslíků* dokumentují slova Jiřího Kučery z roku 1941:

Ve filmu není chyby technické ani stavebně dramatické. Je vůbec pochybné, lze-li takové dílo napodobit v jeho vnější dokonalosti. Úspěch díla byl všeobecný. Děti i dospělí, prostí diváci i rafinovaní teoretikové byli nadšeni. „Sněhurka“ je opravdu jedním z mála filmových děl v pravém slova smyslu grandiosních.⁷⁰⁾

První výraznou a explicitní definici „kresleného filmu“ lze najít až v roce 1949 v časopise *Kino*. Nicméně ani zde není technika kresleného filmu definována skrze specifikum kresby: „Kreslený film. Pojem (technický): kreslený film je série obrazů pohybu rozloženého na jednotlivé fáze, jež nafilmovány a promítány dávají plynulý vizuální výraz předepsanému ději.“⁷¹⁾ Gürtler ve svém slovníku definuje kreslený film jako pojem vázaný na techniku: „Kreslený film je serie obrazů pohybu rozloženého v jednotlivé fáze, jež nafilmovány a promítány dávají plynulý vizuální výraz předepsanému ději.“ Tato část by ale mohla být definicí obecnějšího pojmu, jakým se později stal právě pojem animovaný film. Nicméně z pozdějších slov lze sledovat, že si je vědom i pojmu loutkový či stínový film, který řadí pod obecný pojem trikový film.⁷²⁾

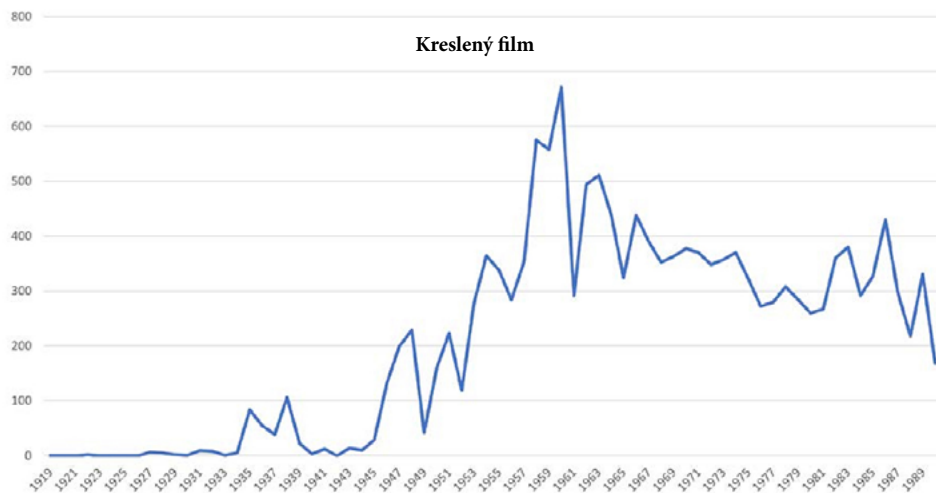
V roce 1951 se objevuje další kombinace, která má vazbu na dlouhodobé užívání trikového filmu nebo filmu trikového, a sice kreslený trik. V článku *Film pomáhá lékařům* je tento pojem vztáhnut k žánru instrukčního filmu.⁷³⁾ Nakonec se užívalo i spojení kreslený graf,

70) Kučera, *Kreslený film*, 30.

71) Anon., „Filmová abeceda“, *Kino* 4, č. 10 (1949), 142.

72) Hanuš – Bláha – Novák, „Film kreslený“, in Gürtler, *Malý filmový slovník*, 155.

73) Anon., „Film pomáhá lékařům: Dva instrukční filmy o ušních chorobách určené pro odborníky“, *Kino* 6, č. 1 (1951), 8.



Graf č. 4: Nárůst užívání pojmu kreslený film.

Lucie Česálková v knize *Atomy věčnosti* zmiňuje existenci oddělení Výroba kresleného grafu a diafilmu, které fungovalo v rámci Studia populárně-vědeckých a naučných filmů.⁷⁴⁾

Loutkový vs. figurkový film

Ve 20. letech se pojem „loutkový film“ nepoužíval a označování figury jako loutky bylo vyhrazeno divadlu. V Nizozemsku se pojem naopak používal už ve 20. letech a je více spojován se siluetovou animací, která měla silné kořeny ve v té době velmi populárním siluetovém divadle.⁷⁵⁾ Loutková technika tak byla v Nizozemsku i v Československu velmi ovlivněna typem divadla, které zrovna v daných zemích převažovalo. Pojem je tak definován odlišným typem umění a nelze ho ve všech jazycích vnímat stejně, neboť má vždy svou specifickou historii.

První užití loutkového filmu v Československu lze nalézt v roce 1931 při popisu filmu *Spejblovo filmové opojení* (Josef Skupa, 1931), příznačně s odkazem na Skupovy loutky Spejbla a Hurvínka, které „staly se světoznámými“.⁷⁶⁾ Pojmové rozlišení mezi filmováním pohybu marionet (loutkový film) a pookénkovou animací figur (film figurkový) potvrzuje překlad francouzského textu ve *Filmovém kurýru*:

Filmy Starevičovy byly „hrány“ figurkami, při čemž jejich tvůrce tvořil trpělivě pohyb, obrázek za obrázkem. Dosud však bylo vytvořeno velmi málo ve filmu, v němž by hrály opravdové loutky, při čemž pohyb by se byl děl drátky.⁷⁷⁾

74) Česálková, *Atomy věčnosti*, 85.

75) Peters, „From ‚Trucfilm‘ to ‚Animatiefilm‘“, 60–62.

76) Anon., „Zvuková produkce Fišerfilmu“, *Filmový kurýr* 5, č. 45 (1931), 5.

77) François Mazeline, „Loutkové filmy s marionetami“, *Filmový kurýr* 6, č. 46 (1932), 3.

V prosinci 1940 text ve *Filmových listech* prezentuje film bratrů Továrkových *Vzpomínky starého námořníka* (Jaroslav Továrek – Arnošt Továrek, ?). Zde autor sice používá pojem loutkového filmu pro animační techniku, ale popisuje loutkový film jako nedosažený ideál. Rozlišuje mezi loutkovým filmem jako svébytným žánrem určeným filmovou technikou, kterého Továrkové ještě nedosáhli, a groteskou — která je sice „jediná svého druhu“, ale je to stále groteska, tedy žánr, který zatím není ani hybridizovaný adjektivem „loutková“, jak se to podařilo kreslenému filmu:

[...] můžeme viděti, když ne naprosto dokonalý loutkový, trikový film, tedy alespoň grotesku, která jest vskutku jediná svého druhu. [...] pracují již plným tempem na grotesce další, která bude již naprosto dokonalá a bude moci konkurovati kresleným groteskám americkým.⁷⁸⁾

V roce 1944 byl i film *Ferda Mravenec* (Hermína Týrlová, 1944) označen českým rozhlasem jako figurkový, a dokonce celý pořad, který se touto technikou zabýval, označili obecně jako figurkový.⁷⁹⁾ Ani v roce 1946 ještě v profesním diskurzu pojem loutkového filmu plně nenahradil figurkový film a *Filmové zpravodajství* charakterizovalo Ptuškova *Nového Gullivera* (Alexandr Ptuško, 1935) jako „první celovečerní hraný film figurkový“.⁸⁰⁾ Počínaje filmem *Ferda Mravenec*⁸¹⁾ a o rok mladším *Vánočním snem* (Karel Zeman — Bořivoj Zeman, 1945)⁸²⁾ se ale pojem loutkového filmu pevně ustavuje a jeho užívání kulminuje v roce 1947, kdy jsou předmětem zájmu zmíněné loutkové filmy ze Zlína nebo snímky Jiřího Trnky.

Karel Zeman pro *Malý filmový slovník* definoval v roce 1948 loutkový film poměrně detailně a značně jej odděluje od filmu kresleného, a to především skrze prostorovou charakteristiku:

Umělé tvoření pohybu, vzniklé souvislým promítáním řady statických fotografií loutek, fixovaných v jednotlivých fázích. Tvorba pohybu je založena na principu rozkládání pohybu stejně jako u filmu kresleného. Na rozdíl od kreslíře, odkázaného na plochu, využívá l. f. výhod tří dimensí a výhod plynoucích z materiálů, odlišného výtvarného zpracování a fotografie.⁸³⁾

Pojem figurkového filmu neuvádí. Ale zároveň poukazuje i na typ loutkového filmu jakožto loutkové grotesky.⁸⁴⁾

V roce 1958 text ve *Filmových informacích* upozorňuje na specifické přístupy Karla Zemana k loutkám. Některé z přístupů byly označeny za vynález nových druhů animace:

78) Anon., „Narodila se první loutková česká groteska“, *Filmové listy* 12, č. 25–26 (1940), 4.

79) R., „Rozhlasová reportáž o tom jak se dělá figurkový film“, *Pressa* 16, č. 56 (1944), 1.

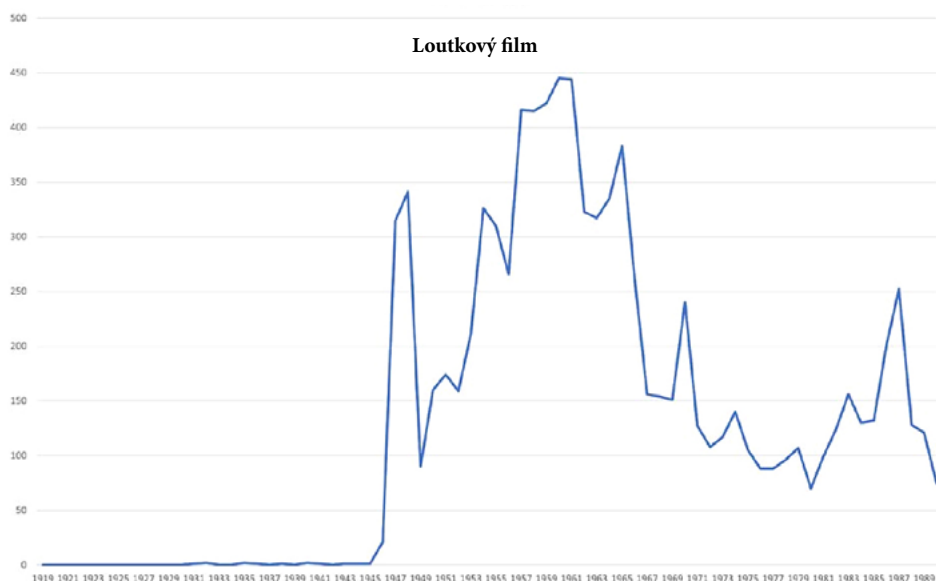
80) Anon., „Zvláštní příloha Filmového zpravodajství“, *Filmové zpravodajství*, č. 85 (1946), 4.

81) Anon., „Pražské premiéry“, *Filmový kurýr* 18, č. 1 (1944), 2.

82) Fz., „Filmové předvádění na piešťanském sjezdu“, *Filmové zprávy* 1, č. 88 (1945), 2.

83) K. Zeman, „Film loutkový“, in Gürtler, *Malý filmový slovník*, 158.

84) Tamtéž, 159.



Graf č. 5: Nárůst užívání pojmu loutkový film.

Již po patnáct let, kdy pracuje ve svém venkovském gottwaldovském ateliéru, vyzkoušel či vynalezl Zeman několik druhů animace: figurku s dráty (pan Prokouk), loutky (*Král Lávra* [Karel Zeman, 1950]) figurka z foukaného skla (*Inspirace* [Karel Zeman, 1948]) loutky kombinované s kresleným filmem (*Poklad ptačího ostrova* [Karel Zeman, 1953]), modely předpotopních nestvůr, kombinované s hrou živých osob (*Cesta do pravěku* [Karel Zeman, 1955]).⁸⁵⁾

Specifické je zde rozdělování loutky na figurku s dráty a loutku, kde byly pojmy určeny nejspíše podle hodnocení viditelné struktury loutky.

S narůstajícím počtem filmů využívajících loutkovou techniku se po válce zvětšuje i počet užití tohoto pojmu. Nejčastěji se termín váže především na tvorbu Hermíny Týrlové a Karla Zemana (viz Graf č. 5). Vedle toho pojem figurkový postupně upadá a plně jej nahrazuje právě loutkový.

Ploškový film

Dnes převládajícímu termínu „plošková animace“ předcházelo označení „papírkový film“. V 50. letech, kdy se tato technika začala používat, je papírkový film spojen především s tvorbou Jiřího Trnky. Text v časopise *Kino* definuje „papírkovou metodu“, „[t]o znamená, že místo loutek v nich vystupují ploché, z papíru vystřižené figurky, jak jsme viděli již

85) Anon., „Velká cena Československu“, *Filmové informace* 9, č. 35 (1958), 18.

v krátkém filmu *Veselý cirkus* (Jiří Trnka, 1951).⁸⁶⁾ Ve *Filmových informacích* se v roce 1954 objevuje tato definice: „[...] figurky jsou vystřihovány a pohybovány na různě odstupňovaných skleněných plochách [...]“⁸⁷⁾ Technika papírkového filmu, stejně jako práce s „obrázkovými filmy“ používající komentované statické obrázky (*O zlaté rybce* (Jiří Trnka, 1951), *Jak stařeček měnil až vyměnil* (Jiří Trnka, 1953)), přitom slouží k prezentování Trnky jako úspěšného inovátora a experimentátora:

Je dobře znám jeho úspěšný pokus s t. zv. papírkovým filmem [...] v pokusném snímku „Cirkus“, který byl široce komentován a vysoce oceněn i na stránkách zahraničního tisku, právě tak jako jsou známy jeho pokusy s t. zv. obrázkovými filmy [...].⁸⁸⁾

Jako speciální forma papírkového filmu je v roce 1955 prezentován „magnetický film“, poprvé použitý v agitce pro nábor pro osidlování pohraničí a práci v zemědělství *Byl jeden domeček* (Vladimír Lehký, 1955): „Při realizaci filmu bylo použito nové papírkové techniky, zvané magnetický film.“⁸⁹⁾ Technika byla definována jako

[...] značně zlepšená obdoba papírkového filmu, v němž jsou z papíru vystřihované figurky, opatřené drátěnými klouby, úspěšně nahrazeny plechovými panáčky, uváděnými v pohyb na ploše elektromagnetické desky. Tato technika odstraňuje nutnost kloubového otáčení a umožňuje zcela nový a plynulejší pohyb figurek. Dalšími výhodami této techniky je značné zkrácení výrobní doby filmu, možnosti rozvoje dalších triků, snížení nákladů a rozšíření realizačních možností při natáčení jednoduchých krátkých filmů tohoto druhu.⁹⁰⁾

V textu je kromě výše zmíněné agitky *Byl jednou jeden domeček* s technikou spojován hlavně animátor Karel Mann, který měl zkoušet techniku založenou na „[...] přilnavosti, vznikající v důsledku třecí elektřiny“.⁹¹⁾

Jiná pojmová alternativa k ploškové animaci, „vystřihovaný film“, byla užívána především na začátku 50. let souběžně s počátky používání pojmu „papírkového filmu“ (viz Graf č. 6). V roce 1951 *Filmové informace* podaly zprávu o promýšlení dvou naučných snímků pražského loutkového filmu, z nich jeden (*O písmu*) označují jako „vystřihovaný“ a druhý (*Dějiny oblékání*) jako „papírkový“.⁹²⁾ *Věstník Československého státního filmu* v roce 1951 při popisu filmu *Veselý cirkus* (Jiří Trnka, 1951) obě charakteristiky propojil do označení „vystřihovaný papírkový“, a zdůraznil tak odlišnost obou pojmů, které označují buďto způsob výroby figur, nebo jejich materiál.⁹³⁾

86) Anon., „Dobrý voják Švejk v loutkovém filmu“, *Kino* 9, č. 7 (1954), 104.

87) Anon., „Jiří Trnka a jeho filmové dílo“, *Filmové informace* 5, č. 19 (1954), 4.

88) Tamtéž.

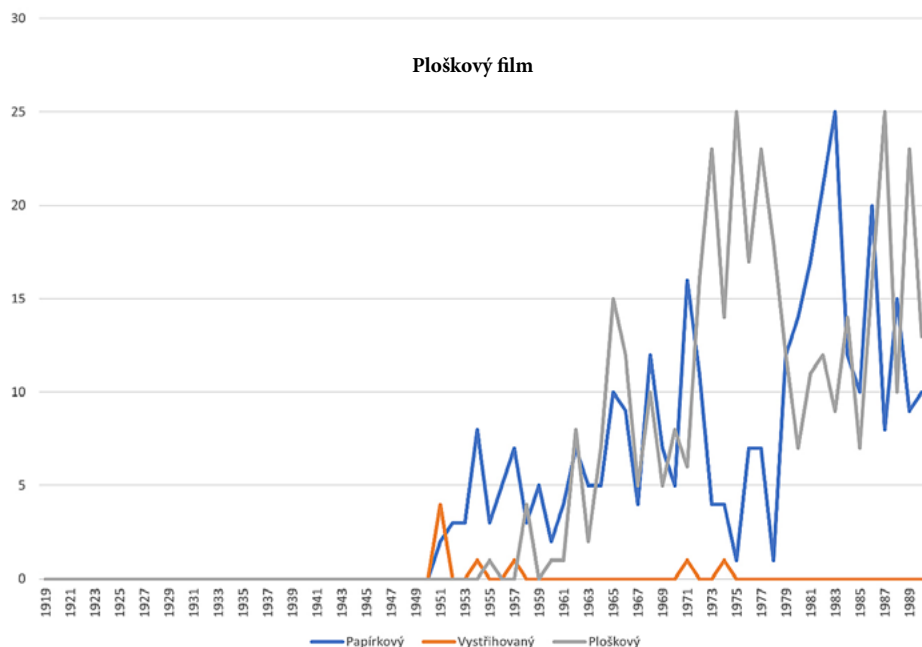
89) Anon., „Kreslené propagační filmy“, *Filmové informace* 6, č. 28 (1955), 7.

90) Anon., „Nová technika v kresleném filmu“, *Filmové informace* 6, č. 2 (1955), 9.

91) Tamtéž, 10.

92) Anon., „Loutkový film v příštím roce“, *Filmové informace* 2, č. 52 (1951), 10.

93) Anon., „Loutkový film“, *Věstník Československého státního filmu* 5, č. 7–8 (1951), 40.



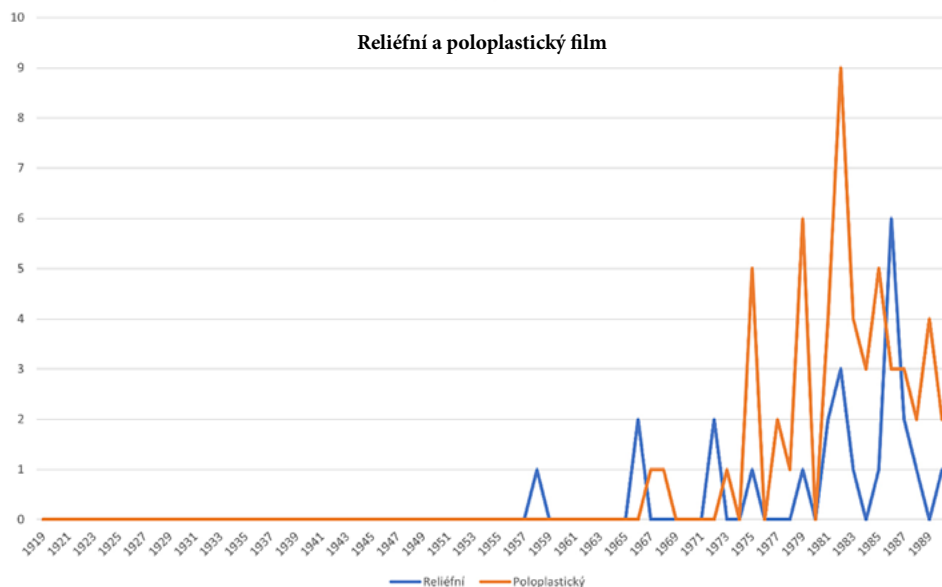
Graf č. 6: Četnost užívání variací papírkového, vystřihovaného a ploškového filmu.

Termín „plošková animace“, který od 70. let pro označení této techniky převládal (viz Graf 6), neodkazuje ani k materiálu, ani k technice výroby, ale k rozdílu oproti trojrozměrné loutce, a především oproti reliéfní animaci, která se objevuje na konci 50. let. Popis figur jako plošek se poprvé objevuje až v roce 1955, kdy je tento typ animace definován jako „film vytvářený pohybem plošek z různého materiálu“.⁹⁴⁾ V 80. letech nabídlo pracovníkům filmové distribuce definici interní metodické periodikum *Zpravodaj ÚPF* v textu, který měl omezit chybné používání animačních technik. Ploškový a papírkový film jsou zde uvedeny jako synonymní označení stejné „metody“, uplatňované pro většinu televizních večerníčků „pro úspornost a poměrnou výrobní snadnost“.⁹⁵⁾ *Encyklopedie filmové techniky* v roce 1974 oproti tomu uvádí papírkový film jako podkategorii ploškového filmu (jiné ploškové filmy jsou také vystřihovány, ale z jiného plochého materiálu, než je papír).⁹⁶⁾

94) Milan Pavlík, „Deset let československých kreslených a loutkových filmů“, *Záběr* 7, č. 9 (1955), 4.

95) pz, „Techniky a terminologie v animovaném filmu“, *Zpravodaj ÚPF*, (1986), 6.

96) Otto Levinský – Antonín Stránský, *Film a filmová technika* (Praha: Státní nakladatelství technické literatury, 1974), 78.



Graf č. 7: Poměr užívání reliéfního a poloplastického filmu.

Reliéfní animace

V roce 1958 se v souvislosti s uvedením filmu Jana Dudeška *Všem nelze vyhovět* (Jan Dudešek, 1958) objevily popisy techniky „reliéfních figur“⁹⁷⁾ a typu loutek, které Dudešek použil: „[...] přímočará struktura příběhu vnukla Dudeškovi nápad zahrát jej reliéfními loutkami. Jsou to z profilu vyřezávané figurky, plastičtější než vystřižované z papíru, které se animují podobně jako marionety [...].“⁹⁸⁾ Jedná se zároveň o jednu z mála technik, která je velmi vázaná na českou animaci. Z tohoto důvodu nebyl termín ovlivněn nějak výrazně okolními státy, ale spíše vycházel přímo z toho, na čem daná technika stála.

Od konce 50. let už se začíná pozvolna objevovat reliéfní film jako plně standardní technika a jedna z nejtýpčtějších variant animovaného filmu⁹⁹⁾ a od konce 60. let je používán alternativní termín „poloplastická technika“ (viz Graf č. 7).¹⁰⁰⁾ Účelové přehledy animačních technik pro filmové profesionály z let 1982 a 1986 uvádí „reliéfní (poloplastický)“ film jako jednu ze čtyř základních animačních technik vedle kresleného, loutkového a ploškového (papírkového) filmu s upřesněním typů možných materiálů pro výrobu loutek — dřevo, sklo, textil, perník, umělé hmoty, plastelína a další.¹⁰¹⁾

Výrazně začala být technika reliéfní animace spojována především s Břetislavem Pojarem. Jeho film *Biliár* (Břetislav Pojar, 1962) nebo seriál *Pojďte, pane, budeme si hrát* (Bře-

97) Anon., „K 60 letům čs. kinematografie“, *Zpravodajství: o krátkometrážních filmech* 2, č. 19 (1958), 11.

98) Marie Benešová, „Ze studií loutkového filmu“, *Film a doba* 4, č. 2 (1958), 92.

99) Kateřina Pošová, „Návštěva ve světě fantazie“, *Záběr* 5, č. 2 (1972), 6.

100) Jiří Tvrzník, „Nejen čas, energie, ale také srdce“, *Kino* 34, č. 26 (1979), 11.

101) ZŠ, „Informace o jednotlivých technikách animovaného filmu“, *Filmový přehled*, č. 7 (1982), 48. Srov. také pz, „Techniky a terminologie v animovaném filmu“, 6.

tislav Pojar – Miroslav Štěpánek, 1965–1973) začaly být velmi výrazně používány jako příklady reliéfní animace. Zároveň se postupně začíná objevovat snaha poukázat na odlišnost reliéfní animace a oddělit ji od dalších technik, především pak od techniky loutkové, se kterou byla dlouho velmi úzce vázána. Toto lze nejvíce pozorovat v textu *Tvůrčí postupy animovaného filmu (II.)*, který se objevil ve *Filmových informacích* v roce 1971. Text poukazuje na odlišné možnosti a hranice kresleného, loutkového a reliéfního filmu, čímž zároveň zmiňuje výhody a nevýhody daných technik.¹⁰²⁾

Kombinovaný film

Tento pojem se nejčastěji v tuzemském kontextu užíval ve významu, kterým jej definuje v roce 1974 encyklopedická publikace *Film a filmová technika*, tedy jako

spojení technik animovaného filmu s technikou filmu hraného, přičemž animovaná složka převažuje nebo je s hranou složkou v rovnováze [...] vznikl hned na začátku animovaného filmu a nejčastěji užívanou formou byl hraný rámec, který zdůrazňoval rozličnost dvou technik.¹⁰³⁾

V tomto smyslu je pojem aplikovaný už v roce 1946 na *Vzpouru hraček* (Hermína Týrlová – František Sádek, 1946): „Loutkový film, kombinovaný s hraným.“¹⁰⁴⁾ „Kombinovaný film“ neměl ještě ustavený význam, takže si autor textu o festivalovém úspěchu *Vánočního snu* (Karel Zeman – Bořivoj Zeman, 1945) vypomáhá obecnější kategorií „trikového filmu“: „Vánoční sen je kombinací hraného, loutkového a částečně kresleného filmu, je to tudíž film trikový [...]“.¹⁰⁵⁾ V roce 1947 Bohumil Brejcha spekoval o možnostech kombinovat vícero animačních technik:

Je samozřejmé, že vývoj ukazuje, že v budoucnosti dojde ke kombinaci filmu loutkového s filmem hraným. A právě tak vývoj ukazuje, že dojde ke kombinaci s filmem kresleným. A kdesi daleko v budoucnosti se domníváme, že dojde ke kombinaci filmu kresleného, loutkového i hraného.¹⁰⁶⁾

Pedagog a filmař Jaroslav Novotný v článku z roku 1951 ustavuje jasnější obrysy pojmu jeho negativním vymezením a vysvětluje, že film Hermíny Týrlové *Nepovedený panáček* (Hermína Týrlová, 1951) (zde pod pracovním názvem *Miniaturní příběh*) nespadá ke kombinovanému filmu i přesto, že se ve filmu objevují jak hrané, tak i animované záběry, protože nesplňují podmínku, aby se postava setkala s loutkou v jednom záběru.¹⁰⁷⁾

102) Anon., „Tvůrčí postupy v animovaném filmu (II.)“, *Filmové informace* 22, č. 30 (1971), 5.

103) Levinský – Stránský, *Film a filmová technika*, 70.

104) Anon., „Filmy ve výrobě“, *Informační zprávy* 1, č. 17 (1946).

105) Anon., „Vánoční sen významně v Cannes“, *Informační zprávy* 1, č. 23 (1946), 27.

106) Bohumil Brejcha, „Perspektivy loutkového filmu“, *Kino* 2, č. 47 (1947), 927.

107) J. Novotný, „Režisérka Hermína Týrlová z gottwaldovského tvůrčího kolektivu natáčí loutkový film pro děti *Miniaturní příběh*“, *Kino* 6, č. 8 (1951), 182.

V některých případech byla definiční „kombinace“ technik upřesněna jejich výčtem, jako tomu bylo např. u popisu *Cesty do pravěku* (Karel Zeman, 1955) ve *Filmových informacích* z roku 1953: „[...] kombinovaný loutkový, kreslený a hraný film [...],“¹⁰⁸) ale i zde je patrná definiční role hraného filmu a reálných postav, kombinovaných ve stejném záběru s animací. Ačkoli tedy tento význam v odborném i populárním tisku převládal, vyskytovalo se i užití pojmu „kombinovaný film“ pro označení spojení více technik animace, konkrétně pro prolnutí „postupů kresleného a ploškového filmu“,¹⁰⁹) kdy autorovi jako příklad posloužila *Divoká planeta* (René Laloux, 1973) a *Smrtící vůně* (Václav Bedřich, 1969).

Omezená animace: animační styl jako animační technika

Předchozí označení animačních technik vycházejí (s výjimkou metaoznačení „kombinovaný film“) z pojmenování animovaného materiálu (kreslený, loutkový, figurkový, papírkový, ploškový, reliéfní film) nebo z principu práce s vjemy diváka (trikfilm), zatímco „omezená animace“ definuje techniku na základě použitého animačního stylu. Pojem „obrázkový film“ je v roce 1954 popsán jako film, kde „statické obrázky ilustrují slovní komentář (pohádky, O zlaté rybce a Jak stařeček měnil až vyměnil)“.¹¹⁰) Tato definice načrtává obrysy současného pojmu „omezené animace“, který pokrývá také od konce 40. let používaný termín „leporelo“: to bylo charakteristické spíše sledem statických obrázků a pohybem kamery. Jako příklad leporela byl často uváděn např. film *O makovém koláči* (Zdeněk Miler, 1953).¹¹¹) Nutno ale podotknout, že omezená animace již spadá spíše do animačního stylu než do technik, ale současně byly v dobovém kontextu často používány jako definice technických vlastností filmu. V roce 1954 jsou zmíněné filmy Jiřího Trnky označovány spíše jako experimentální tvorba:

[...] právě tak jako jsou známy jeho pokusy s t. zv. obrázkovými filmy, kde statické obrázky ilustrují slovní komentář (pohádky *O Zlaté rybce* a *Jak stařeček měnil až vyměnil*).¹¹²)

Jako protiklad k pojmu omezené animace nebo obrázkového filmu se od 70. let začíná používat „totální animace“ nebo „absolutní animace“. Totální animace byla spojována především s tvorbou Pavla Koutského, tedy se zástupcem generace nastupující v 80. letech,¹¹³) a za jednoho z prvních tvůrců, kteří využívali totální animaci, je označován Igor Ševčík.¹¹⁴) Daleko větší význam měla absolutní animace právě v Nizozemsku, kde se termín spojoval s abstraktní tvorbou hlavně německých avantgardních filmařů.¹¹⁵) Význam

108) Anon., „Stručně o loutkovém filmu“, *Filmové informace* 4, č. 32 (1953), 12.

109) ZŠ, „Informace o jednotlivých technikách animovaného filmu“, *Filmový přehled*, č. 8 (1982), 48.

110) Anon., „Laureát státní ceny 1954 Jiří Trnka a jeho filmové dílo“, *Filmový přehled*, č. 21 (1954), 2.

111) Anon., „Nové cesty kresleného filmu: (Výtah z rozhlasové přednášky Eduarda Hofmana)“, *Filmové informace* 2, č. 3 (1951), 16.

112) Anon., „Laureát státní ceny 1954 Jiří Trnka a jeho filmové dílo“, *Filmový přehled*, č. 21 (1954), 2.

113) Petr Zvoniček, „Zdravá animace Pavla Koutského“, *Kino* 41, č. 2 (1986), 13.

114) Tamtéž.

115) Peters, „From ‚Trucfilm‘ to ‚Animatiefilm‘“, 59

absolutní animace je pak odlišný, než jak se používá u nás. Postupně se posouvá vnímání pojmu coby filmové techniky k jejímu pojetí jako animačního stylu, který „nesmazává originální rukopis“ a „dospívá k eliminaci střihu — úhly a velikost záběru řeší autoři animací“¹¹⁶⁾ a „umožňuje plynulé proměny figur a tvarů a dává i větší prostor zkratce a náznaků“.¹¹⁷⁾ Nizozemci ho historicky vnímají spíše jako typ filmu, kdežto u nás je termín spojován spíše s typem animace a animační kamery.

Závěr

Terminologii animovaného filmu provázely velké a časté změny. Česká animace byla specifická poměrně velkou autonomií a rozvoj pojmů odrážel profesionalizaci produkce. Některé pojmy tak ve svém raném období fungovaly ve vícero variantách a následně se s postupnou profesionalizací a častějším užíváním techniky ustaloval pouze jeden z nich. Dlouhým procesem bylo na rozdíl od nizozemského příkladu ustalování obecného pojmu „animovaný film“, který by označoval a zahrnoval principy animace.

V tomto ohledu česká tvorba tíhla z počátku k německému slovníku, který viděl podstatu animace spíše v oklamání divákova zraku než v procesu „oživení“, ze kterého etymologicky vychází pojem animace. Většina termínů se pak snažila hlavně o zaznamenání propojenosti výtvarné a pohybové složky. Upevňování pojmu trvalo skoro čtyřicet let, během kterých se rozvinula řada technik s mnoha označeními. Zřejmě to byla ale právě různorodost animační tvorby a technik, která dovolila bez většího chaosu užívat v jeden moment několik pojmů bez nějakého většího zakotvení. Největší vliv na vznik pojmu měla především němčina, angličtina a francouzština, ale objevovaly se i termíny jako např. reliéfní animace, které byly úzce svázány s češtinou, neboť se jednalo o techniku velmi specifickou pro českou animaci.

Zatímco starší techniky jako kreslená animace nebo samotný termín animace či animovaný film nebyly jednotně užívány periodiky a filmovým průmyslem, novější techniky jako plošková animace nebo reliéfní animace dosahovaly rychlejší standardizace v obou oblastech užívání. Dobová periodika více vycházela ze zahraničních pojmů, představitelé filmového průmyslu vytvářeli vlastní, z češtiny a praxe vycházející pojmy. Ve většině případů byl však přijat pojem, který vycházel z cizojazyčné podoby termínu.

Je evidentní, že užívané a ustálené termíny, byť jsou si v mnoha jazycích podobné, mohou mít odlišné významy a historické kontexty navázané na samotnou tvorbu animace. Bez pohledu na jejich vývoj přicházíme o zajímavé informace o pozici animace v dané kultuře, ale i o pochopení významů jednotlivých slov a technik, které se používají napříč zeměmi.

Financování

Tato studie vznikla za finanční podpory Grantové agentury ČR (GF21–04081 K).

116) Petr Zvoníček, „Techniky a terminologie animovaného filmu“, *Zpravodaj ÚPF*, č. 1 (1986), 4–7.

117) JH, „Bezelstné hry“, *Filmový přehled*, č. 11 (1988), 35.

Primární zdroje:

- [Reklama] „Nejslavnější hvězda nejlepších zvukových veseloher Myška Micky“, *Film* 11, č. 1 (1931), 17.
- Aj. „Nový Gulliver“, *Kinorevue* 1, č. 44 (1935), 347.
- Anon. „Český film“, *Kinopublikum*, č. 13 (1920), 7.
- Anon. „Dobrý voják Švejk v loutkovém filmu“, *Kino* 9, č. 7 (1954), 104.
- Anon. „Film pomáhá lékařům: Dva instrukční filmy o ušních chorobách určené pro odborníky“, *Kino* 6, č. 1 (1951), 8.
- Anon. „Filmová abeceda“, *Kino* 4, č. 10 (1949), 142.
- Anon. „Filmy ve výrobě“, *Informační zprávy* 1, č. 17 (1946).
- Anon. „Jak se dělá kreslený film a něco o lidech kolem něho“, *Filmové noviny* 1, č. 25 (1947), 8.
- Anon. „Jak se filmuje „Kocour Felix““, *Český filmový zpravodaj* 7, č. 38–40 (1927), 16.
- Anon. „Jiří Trnka a jeho filmové dílo“, *Filmové informace* 5, č. 19 (1954), 4.
- Anon. „K 60 letům čs. kinematografie“, *Zpravodajství: o krátkometrážních filmech* 2, č. 19 (1958), 11.
- Anon. „Kreslené propagační filmy“, *Filmové informace* 6, č. 28 (1955), 7.
- Anon. „Laureát státní ceny 1954 Jiří Trnka a jeho filmové dílo“, *Filmový přehled*, č. 21 (1954), 2.
- Anon. „Loutkový film v příštím roce“, *Filmové informace* 2, č. 52 (1951), 10.
- Anon. „Loutkový film“, *Věstník Československého státního filmu* 5, č. 7–8 (1951), 39–40.
- Anon. „Narodila se první loutková česká groteska“, *Filmové listy* 12, č. 25–26 (1940), 4.
- Anon. „Nová technika v kresleném filmu“, *Filmové informace* 6, č. 2 (1955), 9–10.
- Anon. „Nové cesty kresleného filmu (Výtah z rozhlasové přednášky Eduarda Hofmana)“, *Filmové informace* 2, č. 3 (1951), 16.
- Anon. „Pražské premiéry“, *Filmový kurýr* 18, č. 1 (1944), 2.
- Anon. „Stručně o loutkovém filmu“, *Filmové informace* 4, č. 32 (1953), 12.
- Anon. „Svatba v korálovém moři — Kreslená groteska — z Prahy“, *Kinorevue* 10, č. 31 (1944), 245.
- Anon. „Tvůrčí postupy v animovaném filmu (II.)“, *Filmové informace* 22, č. 30 (1971), 5.
- Anon. „United Artists se představují v nové produkci 1935/36“, *Filmová tisková korespondence* 2, č. 322 (1935), 3.
- Anon. „Útržky filmu“, *Filmová tribuna* 1, č. 19 (1927), 5.
- Anon. „Velká cena Československu“, *Filmové informace* 9, č. 35 (1958), 18.
- Anon. „Wie entsteht ein Trickfilm?“, *Prager Film-Kurier* 1, č. 12 (1933), 5.
- Anon. „Z berlínské kiphó“, *Český filmový svět* 3, č. 12 (1925), 17.
- Anon. „Z celého světa“, *Filmový věstník* 1, č. 21 (1921), 18.
- Anon. „Zlatovláska jako loutkový film“, *Kino* 9, č. 20 (1954), 320.
- Anon. „Zvláštní příloha Filmového zpravodajství“, *Filmové zpravodajství*, č. 85 (1946), 4.
- Anon. „Zvuková produkce Fišerfilmu“, *Filmový kurýr* 5, č. 45 (1931), 5.
- Benešová, Marie. „Ze studií loutkového filmu“, *Film a doba* 4, č. 2 (1958), 92.
- Boček, Jaroslav. „O filmové specifičnosti“, *Film a doba* 3, č. 5 (1957), 302.
- Brejcha, Bohumil. „Perspektivy loutkového filmu“, *Kino* 2, č. 47 (1947), 927.
- Dodal, Karel. „Reklama kresleným filmem (Trickfilm)“, *Zpravodaj Zemského svazu kinematografů* 7, č. 9 (1927), 5–6.
- Doskočil, J. „Jeden z průkopníků kreslených filmů (Čaroděj svého oboru)“, *Československý kinotechnik* 1, č. 5–6 (1935), 34–35.
- F. O. „Útržky filmu“, *Filmová tribuna* 1, č. 18 (1927), 6.

- Fiala, Ferda. „Různé“, *Náš film*, č. 2 (1920), 7.
- Fz. „Filmové předvádění na piešťanském sjezdu“, *Filmové zprávy* 1, č. 88 (1945), 2.
- Gürtler, František. *Malý filmový slovník* (Praha: Československé filmové nakladatelství, 1948).
- Hofman, Eduard. „Konfrontace: Český, sovětský a americký kreslený film“, *Kino* 3, č. 24 (1948), 464.
- Hotschewar, M. V. *Filmtricks u. Trickfilme* (Halle: Wilhelm Knapp, 1940).
- Iréna [Irena Dodalová]. „Trikfilm a jeho možnosti v Evropě“, *Kinorevue* 4, č. 13 (1937), 252–253; č. 14, 274–275.
- JH. „Bezelstné hry“, *Filmový přehled*, č. 11 (1988), 35.
- Kučera, Jan. *Kreslený film* (Praha: Vyšehrad, 1941).
- Levinský, Otto – Antonín Stránský. *Film a filmová technika* (Praha: Státní nakladatelství technické literatury, 1974).
- Mazeline, François. „Loutkové filmy s marionetami“, *Filmový kurýr* 6, č. 46 (1932), 3.
- Mme Irena. „Jak se dělá trikfilm“, *Filmový kurýr* 9, č. 16 (1935), 6.
- Novotný, J. „Režisérka Hermína Týrlová z gottwaldovského tvůrčího kolektivu natáčí loutkový film pro děti Miniaturní příběh“, *Kino* 6, č. 8 (1951), 182.
- Nowy-Wallberg, Von Gustav. „Ein Beitrag zur Filmdramaturgie“, *Filmschau* 1, č. 3 (1919), 6.
- Pavlík, Milan. „Deset let československých kreslených a loutkových filmů“, *Záběr* 7, č. 9 (1955), 4.
- Pošová, Kateřina. „Návštěva ve světě fantazie“, *Záběr* 5, č. 2 (1972), 6.
- pz. „Techniky a terminologie v animovaném filmu“, *Zpravodaj ÚPF*, (1986), 6.
- R. „Rozhlasová reportáž o tom, jak se dělá figurkový film“, *Pressa* 16, č. 56 (1944), 1.
- Říha, R. „Filmové zázraky“, *Kinorevue* 3, č. 50 (1937), 474–475.
- Sadoul, Georges. „Jiří Trnka ve francouzském tisku“, *Československá kinematografie ve světle zahraničního tisku*, č. 4 (1960), 19.
- Smrž, Karel. „Amatérský trikfilm“, *Kinorevue, příloha Kinoamatér* 2, č. 6 (1935), 22; č. 7, 26; č. 8, 29.
- Smrž, Karel. *Filmové zázraky* (Praha: Nakladatelství Šolc a Šimáček, 1927).
- Smrž, Karel. „O filmových tricích: (Pokračování)“, *Pathé-Revue* 3, (1934), 91–92.
- Smrž, Karel. „Zpívající tuš“, *Kinorevue* 1, č. 18 (1934), 348.
- Stojaník, „Veselohry včerejška a dneška“, *Filmové listy* 3, č. 1 (1931), 7.
- Thirard, Paul-Louis. „Kreslený film v roce 1959 na západě“, *Panoráma zahraničního filmového tisku*, č. 84 (1960), 155–158.
- Tvrzník, Jiří. „Nejen čas, energie, ale také srdce“, *Kino* 34, č. 26 (1979), 11.
- Vano, I. *Sovětský kreslený film* (Praha: Orbis, 1952).
- ZŠ. „Informace o jednotlivých technikách animovaného filmu“, *Filmový přehled*, č. 7 (1982), 48.
- ZŠ. „Informace o jednotlivých technikách animovaného filmu“, *Filmový přehled*, č. 8 (1982), 48.
- Zvoníček, Petr. „Techniky a terminologie animovaného filmu“, *Zpravodaj ÚPF*, č. 1 (1986), 4–7.
- Zvoníček, Petr. „Zdravá animace Pavla Koutského“, *Kino* 41, č. 2 (1986), 13.

Sekundární zdroje:

- Altman, Rick. „Obaly na vícero použití: Žánrové produkty a proces recyklace“, *Iluminace* 14, č. 4 (2002), 5–40.
- Beckman, Karen, ed. *Animating Film Theory* (Durham – London: Duke University Press, 2014).
- Česálková, Lucie. *Atomy věčnosti: Český krátký film 30. až 50. let* (Praha: Národní filmový archiv, 2014).

- Dobson, Nichola – Annabelle Honess Roe – Amy Ratelle – Caroline Ruddell, eds. *The Animation Studies Reader* (New York – London: Bloomsbury Academic, 2019).
- Dovniković, Borivoj. *Škola kresleného filmu* (Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2007).
- Mertová, Michaela, a kol. *Český animovaný film 1920–1945* (Praha: Národní filmový archiv, 2013).
- Peters, Mette. „From ‚Trucfilm‘ to ‚Animatiefilm‘: How the Emergence of Animation as a New Artistic Form Is Reflected in Dutch Terminology“, *Animation* 17, č. 1 (2022), 49–69.
- Pikkov, Ůlo. *Animasofie: Teoretické kapitoly o animovaném filmu* (Praha: Akademie múzických umění, 2017).
- Piling, Jayne, ed. *A Reader in Animation Studies* (Barnet: John Libbey Publishing Ltd, 1997).
- Strusková, Eva. „Iřena a Karel Dodal: Průkopníci českého animovaného filmu“, *Iluminace* 18, č. 3 (2006), 99–146.
- Wells, Paul. *Understanding Animation* (Abingdon – New York: Routledge, 1998).

Filmografie

- Biliár* (Břetislav Pojar, 1962)
- Byl jeden domeček* (Vladimír Lehký, 1955)
- Cesta do pravěku* (Karel Zeman, 1955)
- Divoká planeta* (René Laloux, 1973)
- Ferda Mravenec* (Hermína Týrlová, 1944)
- Inspirace* (Karel Zeman, 1948)
- Jak stařeček měnil až vyměnil* (Jiří Trnka, 1953)
- Král Lávra* (Karel Zeman, 1950)
- Maminčin výlet do nebe* (Iřena Dodalová – Karel Dodal, 1935)
- Nepovedený panáček* (Hermína Týrlová, 1951)
- Nezapomenutelný plakát* (Iřena Dodalová – Karel Dodal, 1937)
- Nový Gulliver* (Alexandr Ptuško, 1935)
- O makovém koláči* (Zdeněk Miler, 1953)
- O zlaté rybce* (Jiří Trnka, 1951)
- Perníková chaloupka* (Břetislav Pojar, 1951)
- Pojďte, pane, budeme si hrát* (Břetislav Pojar – Miroslav Štěpánek, 1965–1973)
- Poklad ptačího ostrova* (Karel Zeman, 1953)
- Smrtící vůně* (Václav Bedřich, 1969)
- Sněhurka a sedm trpaslíků* (David Hand, 1937)
- Spejblovo filmové opojení* (Josef Skupa, 1931)
- Špatně namalovaná slepice* (Jiří Brdečka, 1963)
- Vánoční sen* (Karel Zeman – Bořivoj Zeman, 1945)
- Vánoční stromček* (Hermína Týrlová, 1968)
- Veselý cirkus* (Jiří Trnka, 1951)
- Všem nelze vyhovět* (Jan Dudešek, 1958)
- Všudybylovo dobrodružství* (Iřena Dodalová – Karel Dodal, 1936)
- Vzpomínky starého námořníka* (Jaroslav Továrek – Arnošt Továrek, ?)

Vzpoura hraček (Hermína Týrlová – František Sádek, 1946)

Zlatovláska (Hermína Týrlová, 1955)

Biografie

Dita Stuchlíková v současné době působí jako doktorandka na katedře filmové vědy Masarykovy univerzity v Brně a dlouhodobě se věnuje historii a teorii animovaného filmu. Mimo to je zároveň i tvůrkyně animovaných filmů a knižní ilustrace. Obě oblasti se snaží propojovat. Momentálně se nejvíce věnuje tématu historie vzdělávání české animace, což je i téma jejího disertačního výzkumu.

<https://doi.org/10.58193/ilu.1805>

Godzilla versus Král monster

Dan Krátký, *Král monster! Filmy s Godzillou v letech 1954 až 1965* (Brno: MuniPress, 2023).

Rudolf Schimera

(Univerzita Palackého v Olomouci, Česká republika)

Filmy o japonských monstrech, jimž od 50. let kraluje Godzilla, jsou známy jako *kaižú eiga*. Čeští fanoušci tohoto žánru dostali minulý rok menší dárek v podobě knihy *Král monster! Filmy s Godzillou v letech 1954 až 1965* (dále jen *Král monster*) od Dana Krátkého.¹⁾ Ta jednak slibuje erudovaný vhled do vývoje *kaižú eiga*, zároveň láká i svým titulem, protože odkazuje na jeho současnou renesanci a obnovený zájem.²⁾

Král monster čítá osm kapitol, které lze rozdělit v zásadě na dva okruhy. Ten první se snaží čtenáře uvést do reálií souvisejících s Godzillou³⁾ a dějinami japonského filmu, ten druhý pak poskytuje obsahovou analýzu šesti vybraných filmů, v nichž se Godzilla mezi lety 1954–1965 postupně objevovala.⁴⁾ Autor sice deklaruje, že kniha je určena pro filmové fanoušky (8), text však klade na čtenáře poměrně vysoké nároky, protože je k jeho čtení třeba mít solidní znalosti filmové teorie a širších souvislostí

- 1) Autor je na přebalu knihy uváděn jako doktorand Ústavu filmu a audiovizuální kultury MUNI. Zároveň působí i jako dramaturg přehlídky asijských filmů Filmasia a je předsedou Asociace provozovatelů kin. *Král monster* je ve skutečnosti jeho přepracovanou magisterskou diplomovou prací nazvanou *Flexibilita probuzené zkázy: Poetika filmů s Godzillou v letech 1954 až 1965*, kterou obhájil v roce 2020 pod vedením Radomíra D. Kokeše. Ten následně stál i za jejím knižním vydáním, jež odborně recenzovali Jiří Fligl a Karla Stojáková, kteří se asijskému filmu dlouhodobě věnují a působí i jako dramaturgové mnoha přehlídek zaměřených právě na různé asijské kinematografie.
- 2) Jedná se o dva hollywoodské filmy *Godzilla* (2014) a *Godzilla II Král monster* (2019), který evokuje i název knihy. Poslední moderní inkarnací tohoto žánru je již čistě japonský film — *Godzilla Minus One* (2023).
- 3) Jen v krátkosti dodávám, že zatímco autor používá pro Godzillu mužský rod, já se budu držet rodu ženského, který mi přijde pro češtinu přirozenější. Autor toto rozhodnutí nijak nevysvětluje, zdá se však, že idea identifikace Godzilly jako tvora mužského pohlaví má původ v tuzemské anime a otaku komunitě. Dodávám, že japonská podstatná jména nerozlišují rod, ten je vždy třeba odvodit z kontextu věty. Jméno Godzilly, či japonsky Godžiry (ゴジラ), bývá přepisováno v katakaně, což v japonštině naznačuje jeho cizí nebo exotický původ. Etymologicky vzniklo jako novotvar, kdy byla spojena slova pro velrybu (japonsky: *kudžira*, クジラ) a gorilu (japonsky: *gorira*, ゴリラ).
- 4) Jedná se o původní dva filmy z 50. let, kde se monstrum objevilo poprvé: *Godzilla* (1954) a *Godzilla se vrací* (1955), a následně o čtyři barevné a výpravnější filmy z 60. let: *King Kong vs. Godzilla* (1962), *Mothra vs. Godzilla* (1964), *Ghidorah, tříhlavé monstrum* (1964), *Godzilla — Útok z neznáma* (1965). Kromě filmu *Godzilla se vrací*, který natočil Motohoši Oda, byl režisérem zbylých pěti Iširó Honda.

filmové historie. Jeho reálnou cílovou skupinou je podle mého názoru spíše veřejnost odborná. O tom svědčí i ambice knihy, protože autorovi nejde o pouhý přehled dat o *kaidžú eiga* pro české fanoušky, ale naopak o jeho velmi ambiciózní teoretickou reinterpretaci.

Základní hypotézou *Krále monster* by šlo krátce shrnout tak, že vybraných šest filmů, kde se Godzilla postupně objevovala, dohromady vytváří uzavřenou sérii. Druhou je pak teze, že tyto filmy mělo studio Tóhó ozvlášťňovat ještě jinými žánry tak, aby byly pro diváky atraktivnější a aby tento žánr soustavně udržovalo aktuální pro další generace. Tuto ideu se snaží Krátký prokázat pomocí narativní a formální analýzy daných filmů a jejich kontextualizace v dějinách japonského filmu.

Jaký je tedy celkový výsledek? Bohužel sporný.

1. Literatura a metodologie

Přestože *Král monster* není příliš rozsáhlá kniha, její záběr je poměrně široký. Autor čerpá výhradně z anglofonní literatury, s bibliografií čítající osmdesát knižních titulů a skoro třicet odborných článků. Jejich popisu, systematizaci a také metodologii je věnována celá druhá kapitola „Godzilla versus akademie“, jež se dělí na pět podkapitol. Důležitou roli hraje zejména podkapitola 2.3 „Godzilla v hlavní roli“, která se věnuje převážně autorům, jejichž knihy vycházejí z tradic amerického „godzillovského“ fandomu, z něž autor čerpá mnoho dat. Krátký pak *Krále monster* do této kategorie sám řadí a chce jím studium *kaidžú eiga*, které je v zásadě fanouškovského charakteru, obohatit o „akademický“ náhled. (33) Co přesně se tím míní, vyplyne z dalších podkapitol. Ve 2.4 „Godzilla a jeho role v této knize“ se přihlásí k poetice seriálového vyprávění svého vedoucího práce Radomíra D. Kokeše, což jej v další podkapitole 2.5 „Godzilla versus Západ“ přemostí rovnou k Davidu Bordwellovi, na jehož dílo se *Král monster* odvolává asi nejvýrazněji. Tyto metodologie jsou pak aplikovány v kapitole 4 „Godzilla a vyprávěcí taktiky“, kde je využita naratologie, a Bordwellově neoformalistické analýze je potom věnována celá sedmá kapitola „Godzilla versus styl“.

Podkapitola 2.5 je v tomto ohledu především jakousi apologií Bordwellova přístupu ke studiu asijských kinematografií, který bývá považován za dosti problematický. Jedná se samozřejmě o tezi o univerzálnosti „klasického hollywoodského stylu“ a také o skutečnosti, že Bordwell neuměl japonsky a odvozoval svá tvrzení mnohdy jen ze sekundární literatury. Krátký celou podkapitolu uvádí citací článku japonského filmového teoretika Micuhira Jošimota „The Difficulty of Being Radical: The Discipline of Film Studies and the Post-Colonial World Order“⁵⁾ a vybírá si z něj jen úvodní tezi: „Můžeme někdy opravdu poznat Jiné jako skutečně Jiné?“. Chápe ji nicméně naprosto banálně jako „rétorickou otázku“ a vykládá si ji coby „důležité pnutí implicitně přítomné v každém uvažování (nejen) o Japonku z pozice Nejaponce“. (35) Ono „Jiné“ („Other“ či „Otherness“) je však jedno ze základních termínů postkoloniálních studií, k nimž se otevřeně hlásí i Jošimoto, čerpající mj. z tezí Gayatri Chakravorty Spivak a jejího konceptu „subalternního“ (subaltern). Spivak ve svých pracích systematicky kritizovala západní intelektuály za to, že hovoří „za“ ony „jiné“ či „podřízené“. Jošimoto v tomto ohledu pak dosti jasně odmítá prakticky veškeré západní autory, kteří od 50. do 80. let teoretizovali o japonském filmu, a míní tím i Bordwella.⁶⁾

5) Mitsuhiro Yoshimoto, „The Difficulty of Being Radical: The Discipline of Film Studies and the Postcolonial World Order“, *Boundary 2* 18, č. 3 (1991), 242–257.

6) Jošimoto se tomu věnuje ještě systematictěji ve studii „Japanese Cinema in Search of a Discipline“ (in *Kurosawa: Film Studies and Japanese Cinema* (Durham: Duke University Press, 2000), 3–28), kde hovoří o využití ja-

Krátký sice tvrdí, že si je této skutečnosti vědom: „I poetika fikce má ovšem svá metodologická úskalí, jež je třeba vzít v potaz, a sice rozpoznávání a definování norem japonské kinematografie pouze ve vztahu k dominantní hollywoodské normě.“ Následně dokonce konstatuje: „Proto se ve své knize pokusím takovým komparacím vyhnout a přistoupit k nim jen v případě, že najdu dostatek důkazů ke stabilnímu a nereduktivnímu argumentu.“ (37) Ve výsledku je to pouze planý slib, protože text je touto ideologií prodchnut a k hollywoodské paralele se soustavně vrací jako bumerang. Je přítomen již v podkapitole 1.2 „Východiska a cíle“, kdy je citován japonský režisér Mansaku Itami, který „[...] otevřeně vyzýval filmaře ke sledování filmů dovážených ze Spojených států, k jejich poznámkování i k jistě formě opisování, obzvlášť v hereckém projevu.“ (13) Tento argument je však velmi zavádějící, protože Itami se pouze jako pacifista vymezoval proti japonskému militarismu 30. let, který zakazoval zahraniční filmy, tedy i ty americké.⁷⁾ Podobně posunut je i výrok z textu Marcose Centena Martina „The Misleading Discovery of Japanese National Cinema“,⁸⁾ který má podle Krátkého nacházet v japonském filmu 50. a 60. let příklady „materializace transkulturních kódů“, která se projevuje „stylizací japonských hrdinů po vzoru těch hollywoodských či opatrné přebírání westernové ikonografie. Na formování těchto kódů se podílel i počet distribuovaných zahraničních filmů v japonských kinech, jenž byl oproti předchozím rokům dvojnásobný.“ (81) Centeno Martín tím však myslel něco trochu jiného, protože tím obhajoval svůj přístup k transnacionální kinematografii, který souvisí s jeho zájmem o japonské menšiny ve filmu, jako jsou Ainuové, a kritizoval tím japonský nacionalismus. Zmíněné západní vlivy Centeno Martín tedy vztahoval jen na malý segment dobové produkce, a to filmy žánru *taijózoku* a *mukokuseki akušon*. V případě westernových prvků se pak jednalo pouze o sérii *Wataridori* (1959–1962) o potulném kytaristovi, který imitoval chování westernových hrdinů, nosil klobouk či jezdil na koni.⁹⁾

2. Základní vymezení

Vymezení historického kontextu věnuje Krátký celou úvodní kapitolu. Deklarovaným předmětem jeho zájmu je japonský filmový žánr *kaidžú eiga*, kterým se v obecné rovině rozumí filmy s velkými monstry, jež spolu zápasí a ničí města. Čtenář je však znejistěn již v úplně první větě, kde sám autor

ponského filmu při formování moderních amerických film studies a dělí jej na tři fáze (v druhé z nich je i Bordwell). Bordwellovu knihu *Ozu and the Poetics of Cinema*, kde prezentoval svůj pohled na vliv klasického Hollywoodu na japonský film, kritizoval pro selektivní orientalismus například sinolog a odborník na čínský film Chris Berry: Chris Berry, „Introduction: The Japanese Cinema Book“, *FreoTopia*, 1. 4. 2021, cit. 14. 3. 2025, <https://freetopia.org/readingroom/4.1/Berry1.html>. Toto téma aktualizoval pro současný film například Gary Needham: Gary Needham, „Japanese Cinema and Orientalism“, in *Japanese Cinema: Texts and Contexts*, eds. Alastair Phillips – Julian Stringer (London: Routledge, 2006), 44–58.

- 7) Nemluvě o tom, že onen citát je pouze parafrází japonského kritika Tadaa Satóa z knihy *Currents in Japanese Cinema*. Jak Itami, tak Sató nevolali po hollywoodizaci japonského filmu, ale vnímali americký vliv a jeho reprezentaci osobní svobody a individualismu jako kontrapunkt k rigidnímu vojenskému režimu 30. let.
- 8) Marcos P. Centeno Martín, „Introduction: The Misleading Discovery of Japanese National Cinema“, *Arts* 7, č. 4 (2018), 87.
- 9) Centeno Martínovu terminologii navíc kritizoval např. japonský filmový teoretik a historik Daisuke Miyao ve své přímé reakci na tuto studii „What Do We Talk About when We Talk About Cinema?“, kde jej mj. kritizuje za zavádějící chápání termínu „transnacionální“. Daisuke Miyao, „How Can We Talk About ‚Transnational‘ When We Talk About Japanese Cinema?“, in *The Oxford Handbook of Japanese Cinema*, ed. Daisuke Miyao (Oxford: Oxford University Press, 2014), 129–146.

trochu provokativně deklaruje, že „Godzilla mě původně vůbec nezajímá“. (7) Zdánlivá nadsázka však začne krystalizovat o pár řádků později: „Tato kniha se nevěnuje fenoménu Godzilly v jeho rozsáhlosti a mnohotvárnosti, ale využívá jej jako odrazový můstek k analýze.“ (8) Co tedy můžeme čekat? Například že o monstrech, jako je Rodan, Mothra, Král Ghidorah, Anguirus a nakonec i samotná Godzilla, se toho z knihy příliš mnoho nedozvíme a analýza se bude soustředit na vše ostatní, včetně lidských postav, jimž je věnována dokonce celá šestá kapitola „Godzilla versus hrdinové“.

Klíčovým vymezením *Krále monster* je již zmiňovaný vzorek šesti filmů, které autor vnímá jako „sérii“. Krátký pracuje s obdobím let 1954–1965, kdy oněch šest filmů, v nichž se postupně objevovala Godzilla, vznikalo. Počátek datace rokem 1954 je logický, protože byl uveden první film. Problematické je však jeho zakončení rokem 1965. V čem je tak důležité? Krátký jej zdůvodňuje v podkapitole 1.3 „Výzkumný vzorek a historické vymezení“, a to tím, že po roce 1965 se měl japonský filmový průmysl dostat do ekonomických problémů. Studio Tóhó tím pádem začalo šetřit, odešel původní tým, který na oněch šesti „godzillích“ filmech pracoval, a na jeho místo postupně přicházeli lidé noví, což se podle Krátkého podepsalo na kvalitě, stylu a poetice dalších filmů.¹⁰⁾ Iširó Honda sice s Godzillou natočil po roce 1965 ještě další tři snímky,¹¹⁾ ale protože na nich nepracoval s oním „původním“ týmem, Krátký je nebere v potaz. (13–15)

Komplikace ovšem nastává, když autor aplikuje druhé prizma, kterým je sama Godzilla. Právě ona má totiž sloužit jako pojítka mezi šesti filmy. Pokud si éru mezi lety 1954–1965 segmentujeme výhradně optikou Godzilly, máme tu tři fáze: (1) nejprve jsou to dva filmy z 50. let (tj. *Godzilla* (1954) a *Godzilla se vrací* (1955)), (2) po nich následuje šestiletá „pauza“, kdy se filmy o Godzille netočí (1956–1961) a nakonec (3) fáze třetí v 60. letech (1962–1965), kdy vzniknou hned čtyři filmy (tj. *King Kong vs. Godzilla* (1962), *Mothra vs. Godzilla* (1964), *Ghidorah, tříhlavé monstrum* (1964), *Godzilla — Útok z neznáma* (1965)).

Ze zmíněného plyne hned několik problémů. V mezidobí (1956–1961) totiž režisér Iširó Honda natočil několik filmů, které se těm šesti „godzillím“ velmi podobají. Některé z nich obsahují dokonce *kaidžú* monstrum,¹²⁾ jiné zase splňují nároky žánru *tokusacu eiga*, tedy „trikového filmu“. Všechny „ne-godzillí“ filmy navíc spojuje původní tvůrčí tým, zejména pak režisér speciálních triků Eidži Ciburaja.

Pro „godzillí sérii“ jsou pak důležité zejména dva snímky: *Sora no daikaidžú Radon* (1956) o smrtícím pterodaktylovi Rodanovi a *Mosura* (1961) o obří létající mýře Mothře. Obě monstra se totiž následně objevují i po roce 1962, kdy se Godzilla „znovuzrodí“ a začne se objevovat na plátně. V této třetí fázi však Godzilla již nehraje prim hlavního monstra, ale je na stejné úrovni jako Rodan nebo Mothra. Pro Krátkého vymezení je to však irelevantní, což vysvětluje v podkapitole 5.3 „Godzilla versus makrosvět“, kde konstatuje, že filmy, kde se objevuje samostatně Rodan a Mothra, nejsou součástí „godzillího makrosvěta“. (84) Nic na tom nemění například funkce dvou postav, jimiž jsou víly Šo-

10) Zmiňován je režisér Iširó Honda, režisér speciálních triků Eidži Ciburaja, skladatel Akira Ifukube a kameraman Hadžime Koizumi.

11) Jedná se o filmy *Kaidžú sóšingeki* (Destroy All Monsters, 1968), *Godžira-Minira-Gabara: Oru kaidžú daišingeki* (All Monsters Attack, 1969) a *Mechagodzilla no gjakušú* (Terror of Mechagodzilla, 1975).

12) Pro úplnost je to pterodaktyl Rodan (*Sora no daikaidžú Radon*, 1956), ještě Varan (*Daikaidžú Varan*, 1958) a mol/múra Mothra (*Mosura*, 1961).

13) Jedná se o *Čikjū Bóigun* (The Mysterians, 1957) a *Učú daisensó* (Battle in Outer Space, 1959), oba o mimozemské invazi, dále pak *Bidžo to ekitai ningen* (The H-Man, 1958) o radioaktivních mutantech nebo *Gasu ningen daiičigó* (The Human Vapor, 1960) o muži, který byl vědeckým experimentem proměněn do plynného skupenství.

bidžin, jež vládnu magickou mocí, umí Mothru přivolat nebo zkrotit a bez nichž není děj pozdějšího filmu *Mothra* vs. *Godzilla* úplně pochopitelný. Krátký však konstatuje, že Mothry z obou filmů „nemusí být tou samou fikční entitou, ale spíše fikčním překladem té první z nich pro nový film“. (84) To samé pak platí i pro Rodana z roku 1956, kdy tvrdí, že „načrtává diametrálně odlišné Japonsko než snímky s *Godzillou*“. (84)

3. V zajetí žánrů

Výše zmíněné naznačuje ještě jeden velký problém, a to, jak Krátký chápe japonské žánry *tokusacu eiga* a *kaidžú eiga*, které jsou základní osou výkladu jeho knihy. V podkapitole 1.2 „*Godzilla* a jiná monstra“ se dozvíme, že filmy s *Godzillou* „pomohly propojit vědeckofantastický žánr s tradicí praktických triků zvanou *tokusatsu*“. (9) Krátký však tuto definici *tokusacu eiga* čerpá z recenze americké akademičky Normy Jones na film *Pacific Rim*,¹⁴⁾ kterou parafrázuje v poznámce pod čarou takto: „Termín označuje typy triků, které spoléhají na kaskadéry v kostýmech monster i hrdinů či budování miniatur měst, jež jsou posléze zničeny za doprovodu množství pyrotechniky“. (23) Zprv je nutno se ptát, proč autor odborné práce čerpá takto zásadní definici z recenze autorky, která se zjevně na asijský film nespécializuje. Zadruhé, takovéto vymezení *tokusacu eiga* sedí více na *kaidžú eiga*. Definici *kaižú eiga* je věnována dokonce celá podkapitola 1.4 „*Godzilla* na pozadí *kaiju eiga*“. Krátký ji rovnou uvádí tvrzením, že se nebude pouštět do jejího komplexního vymezení, protože by přesahovalo „možnosti, ambice i zájmy této knihy“. (15) Podkapitola je tedy výčtem pokusů mnoha filmových teoretiků nebo fanoušků žánr definovat optikou západní zkušenosti. Zmíněn je například Noël Carroll, pro nějž je pro *kaidžú* charakteristická „magnifikace a zvětšení“, což do definice zahrnuje i americké filmy, kde se monstra také zvětšovala. To však Krátký odmítá, neboť „takové vymezení je nicméně samo o sobě příliš volné, protože o filmech *Tarantule* či *Attack of the 50 Foot Woman* (oba 1958) rozhodně neuvažujeme v kontextu *kaiju eiga*“. (15) To je nicméně sporné, protože pro Japonce by oba filmy nároky žánru *kaidžú eiga* splňovaly. Z debaty pak plyne další implikace, a to, že *kaižú eiga* by mohl nějak souviset s hororovým žánrem. Krátký však tuto tezi opět odmítá: „Kategorie *kaiju eiga* tak nejenže není jednoznačně ekvivalentem hollywoodského *monster filmu*, ale není ani výhradně napojitelná na horor.“ (16)

Klíčem k pochopení skutečnosti, proč může *kaidžú eiga* paralelně souviset i s žánry, kterými se na západě rozumí horor, science-fiction, katastrofický film nebo cokoli, co obsahuje nějaké fantastní prvky, je právě rámec *tokusacu eiga*. Ten je třeba chápat obecněji a nahlédnout jej mimo západní prizmatu, tedy nikoli teorií, ale jeho historickým vývojem v Japonsku.

Je poměrně známý fakt, že na *Godzillu* (1954) měly přímý vliv americké filmy jako *The Beast from 20,000 Fathoms* (1953) a obnovené uvedení *King Konga* (1933) v 50. letech. Pokud se však podíváme na trikové sekvence (tedy *tokusacu*) v *Godzille*, tak se oproti zmíněným filmům zásadně liší. Časově náročná stop-motion animace je nahrazena tzv. „suitmation“ (japonsky: *súcuméšon*), což je postup, kdy se živý člověk převlékal do kostýmu z tvrzené gumy a hrál příslušné monstrum doslova „naživo“. Autor a režisér těchto triků byl Eidži Cuburaja, jemuž se však *Král monster* příliš nevěnuje. Knize tak uniká fakt, že Cuburaja začínal ještě v rané němé éře v roce 1919 jako asistent Joširóa Edamasy, jenž bývá považován za zakladatele *tokusacu eiga*. Edamasa pak natočil snímek *Daibucu kaikoku* (1934),

14) Norma Jones, „Pacific Rim Directed by Guillermo del Toro (review)“, *Film & History: An Interdisciplinary Journal* 44, č. 1 (2014), 44–47. V citačním aparátu Krátký autorku přepisuje jako: „James Norma“. (23)

z něž máme dochovány fotografie, na nichž vidíme obří sochu Buddha kráčejího japonským městem. Existovaly však i filmy, které se inspirovaly původní premiérou *King Konga* v Japonsku, a to *Wa-sei Kingu Kongu* (1933) a *Edo ni Arawareta Kingu Kongu* (1938), k nimž máme opět skromnou fotodokumentaci, z níž je naprosto zjevné, že v kostýmech opic byli oblečeni živí lidé.¹⁵⁾

Zvířecí kostýmy otevírají dveře k ještě starší tradici japonského filmu, kterou byla éra tzv. *kabuki* filmů. Ty vznikaly před rokem 1923, bohužel se však kvůli požáru v Tokiu prakticky vůbec nedochovály. Zakladatelem *kabuki* filmů byl „otec japonského filmu“ Šózó Makino, z jehož bohaté tvorby před rokem 1923 se ovšem dochoval pouze jeden snímek, *Gókecu Džiraija* (1921). Zde se v několika scénách herci převlékají do kostýmů magických zvířat, přičemž hlavní hrdina, ninja Džiraija (hraje jej nejslavnější herec němé éry Macunosuke Onoe), se umí měnit v ropuchu. Tyto scény pak indikují i kořeny *tokusacu eiga*, jejichž vliv sahá až k Georgesu Mélièsovi, od něž Makino přímo čerpal inspiraci. Cuburaja i Honda byli s těmito filmy, stejně jako celá poválečná generace japonských filmařů, velmi dobře obeznámeni.¹⁶⁾

Co z toho plyne? Jednak poznatek, že japonský fantaskní žánr a „trikové“ filmy měly složitější a starší dějiny. Jednak i to, že hranice mezi *kaižú eiga* a *tokusacu eiga* je do jisté míry jen účelová a že se oba žánry mohou do jisté míry i prolínat, mnohdy jsou až synonymní. Krátký se tím však příliš nezatěžuje a přichází se šalamounským úhybným manévrem, když konstatuje:

Skutečné porozumění *kaiju eiga* v této mnohovrstevnatosti stojí mimo možnosti i zájmy této knihy, a budu-li se k němu odkazovat, půjde o zastřešující pojem pro značně různorodou skupinu filmů, nikoli o jasně vymezenou žánrovou kategorii. Jinak řečeno, ačkoli s pojmy *kaiju* a potažmo *kaiju eiga* pravidelně pracuji a odkazuji se k nim, moje vědomě funkční pojetí nemá ambici fungovat jako zobecňující ani úplná kategorie. Pro účely své knihy proto jako *kaiju eiga* označuji původně japonské filmy, případně koprodukce s japonskou účastí, v nichž vystupuje nejméně jedno obrovské monstrum a vznikly od roku 1954. (18–19)

Pokud by Krátký tuto „mnohovrstevnatost“ vzal v potaz, musel by výše naznačenou historickou rešerši nakonec udělat, což by předpokládalo i studium japonského filmu před rokem 1945. Zároveň by jej to nejspíš donutilo i přeformulovat některé ze svých základních tezí. Vývoj tohoto žánru před rokem 1923 totiž jasně poukazuje na skutečnost, že nemuselo vůbec jít o primární vliv klasického Hollywoodu, který je synonymní i pro Bordwella, ale mohl naopak vyvěrat z nějaké původní domácí tradice, např. divadla *kabuki*.

15) Jen pro úplnost dodávám, že Krátký zmíněné filmy ze 30. let v *Králi monster* zmiňuje, více je však nerozvádí a nezasazuje do kontextu éry 50. a 60. let. Čerpá je z knihy *Carnal Curses, Disfigured Dreams: Japanese Horror and Bizarre Cinema 1898–1949* od Kagami Jigoku Kobayashiho, která obsahuje mnoho fotografií z dnes již nedochovaných filmů a jasně naznačuje obrysy a komplikovanější kontext vývoje japonského fantaskního žánru.

16) Na *Gókecu Džiraija* naprosto adresně odkazoval film *Kairjú daikessen* (1966), který byl adaptací stejné legendy o tajemném ninjovi, nicméně již s triky ekvivalentními dobovým standardům *kaižú eiga*.

4. V zajetí dalších žánrů

Žánrové zmatení nicméně pokračuje i později a plně se projevuje v kapitole čtvrté „Godzilla versus vyprávěcí taktiky“. Krátký v úvodu konstatuje, že přestože většina diváků chápe jako klíčová lákadla filmů s Godzillou praktické triky, barevné kulisy nebo modely vojenské techniky, je tomu právě naopak: „Studio Toho se sice snažilo některé prvky narativní výstavby kontinuálně udržovat, aby série i nadále nabízela něco, k čemu se mohou diváci vracet, ale zároveň diskontinuálně narušovala, aby jejich zkušenost s ní ozvlášťňovala.“ (53) Monstra jsou tím pádem odstavena na vedlejší kolej, protože je Krátký chápe jako standard žánru, což jej vede k druhé velké tezi, v níž spekuluje o tom, že se v daných šesti filmech nacházejí ohlasy na jiné populární japonské žánry, které mají být oním „ozvláštněním“. Ty se pak pokouší ve filmech lokalizovat a tvrdí, že v případě prvních dvou filmů se mělo jednat o „romantické *gendai geki*“ (59), v případě třetího filmu o tzv. *salarymenské* komedie (67), v případě čtvrtého a pátého o kriminální žánr (70, 72), v případě pátého ještě navíc bondovky a science-fiction (72) a na konec v případě šestého opět science-fiction (73).

Jakkoli se jedná o zajímavou tezi, autor k ní neposkytuje příliš přesvědčivou argumentaci. V první řadě vymezení jednotlivých žánrů není věnován dostatečný prostor. Mnohdy klíčové informace, z nichž jsou pak vyvozovány velké teorie o strategiích studia Tóhó a vývoji japonského filmu, často nejsou delší než několik vět a jsou pouze vkládány přímo do analýz jednotlivých filmů.

Pokud autor hovoří v případě dvou prvních filmů z 50. let o „romantických *gendai geki*“, míní tím hollywoodské vymezení žánru nebo japonskou tradici divadla *šínpa* a filmy Kendžiho Mizoguchiho? Jak chápe termín *gendai geki*, který v zásadě vůbec nemusí souviset s melodramatem?¹⁷⁾ To samé lze aplikovat i na jeho tvrzení týkající se „kriminálního žánru“, který má v Japonsku opět starší kořeny a Krátký se k tomu adresuje jen velmi stručně. V případě čtvrtého filmu *Mothra vs. Godzilla* tvrdí, že „těží z filmových příběhů o vyšetřování, které v průběhu 60. let nabývaly na popularitě s díly jako *Black Line* (1960) nebo *Rusty Knife* (1958)“.¹⁸⁾ V případě pátého filmu *Ghidorah, tříhlavé monstrum* zase, že: „tento špionážní a kriminální rozměr přitom ozvlášťňuje nejen sérii filmů o monstrech, ale celkovou produkci studia Toho, které se do takových typů filmů prakticky nepouštělo. Kriminálky zůstávaly doménou spíše společností Toei a Daiei, případně byly dováženy přímo ze Spojených států.“¹⁹⁾ (72)

17) Termín *gendai geki* má totiž širší a obecnější význam. Etabloval se až po požáru Tokia roce 1923 a začal se užívat pro snímky vycházející z divadla *šínpa*, jež byly skutečně podobné melodramatu. *Gendai geki* však nebyly vnímány jako přímý ekvivalent *šínpa* filmů, ale aplikovaly se jako obecné označení pro všechny filmy odehrávající se po roce 1868 (počátek období Meidži). Komplementárně ke *gendai geki* se etabloval i termín *džidai geki*, který se vztahoval na filmy odehrávající se před rokem 1868. Toto dělení mělo však spíše praktické důvody. Ve spáleném Tokiu se historické filmy točit nedaly, přesunuly se proto do Kjóta, které mělo historickou zástavbu zachovanou. Termíny *gendai geki*, *džidai geki*, ale i již zmiňované *tokusacu eiga* nelze vnímat jako žánry samy o sobě, ale spíše jako zastřešující termíny, pod něž se mohou schovávat jiné žánry. Aplikováno na *kaidžú eiga* — *Godzilla* by byla v tomto pojetí *gendai geki*, protože se odehrává v dobové přítomnosti, a výše zmiňovaný snímek *Kairjú daikessen* o ninjovi Džiraijovi by byl zase *džidai geki*, protože je zasazen do dávné minulosti Japonska. Oba filmy jsou však paralelně nejen *kaidžú eiga*, neboť obsahují velká monstra, ale zároveň i *tokusacu eiga*, protože se zde používají speciální triky.

18) Zavádějící je tvrzení, že se krimi žánr stal populárním během 60. let, protože jeho boom nastal prokazatelně již po roce 1956 s žánrem tajížoku a studiem Nikkacu, což nakonec demonstruje i zmiňovaný snímek *Rusty Knife* (japonsky *Sabita naifu*; 1958).

19) Chybné je tvrzení, že kriminálky točilo studio Daiei, které se orientovalo spíše na exportní výpravné *džidai geki* určené pro zahraniční festivaly — žánr naopak dominantně pěstovala studia jako Nikkacu a Tóei. Tóhó se sice v 60. letech na kriminální žánr tolik nespecializovalo, produkovalo však pro směřování žánru zásadní filmy, např. Kurosawovy thrillery *Zlý chlap spí dobře* (1960) a *Nebe a peklo* (1963).

Žánr japonské science-fiction, který byl součástí pátého a šestého filmu, lze chápat pouze jako součást výše zmíněného *tokusacu eiga*. Jeho inkorporace je opět staršího data, než je polovina 60. let, jak nakonec jasně ukazují výše zmíněné „ne-godzillí“ filmy, které pro Tóhó v této éře soustavně točil Iširó Honda. Jedinou dobrou indicií je postřeh o *salarymanských* komediích — ale i ty by si opět žádaly obšířlejší a přesvědčivější analýzu.

Jen pro představu — japonský filmový průmysl patřil v éře 50. a 60. let k jednomu z nejproduktivnějších na světě a generoval měsíčně 40–60 celovečerních filmů (ročně pak často přes 500 filmů). Za dvanáct let, které si *Král monster* vytyčil, se jednalo o skoro 6 000 celovečerních filmů. V této době bylo naprosto standardní, že studioví režiséři natočili 3–4 filmy ročně, stejně jako bylo naprosto typické mísení několika žánrů v jednom filmu. Naopak, pokud někdo natočil za rok jen 1–2 filmy, jednalo se o exkluzivní produkt a daný režisér měl pro studio prestižnější pozici. Režisér Honda se do ní dostal po roce 1962, kdy zvolnil nastolené tempo 3–4 filmů ročně a soustředil se již výhradně na *tokusacu eiga*.

Král monster své dosti suverénní úvahy o strategii studia Tóhó nebo celého studiového systému staví výhradně na postřezích z analýz vybraného vzorku filmů, a pokud se odkazuje k širšímu kontextu, čerpá jej výhradně z anglofonní literatury bez zohlednění japonských zdrojů. Problém je však v tom, že většina dobové produkce se nikdy mimo Japonsko nedostala a anglofonní zdroje tak usuzují jen ze vzorku, který tvoří něco kolem 5–10 % roční produkce. Krátkého hypotézu tedy lze klidně i obrátit. To, co zmiňuje jako „ozvláštnění“ žánru, nemuselo být pro diváky ničím výjimečným, nýbrž pouhou „vatou“, která je měla udržet v napětí, než nastoupí ono hlavní ozvláštnění, jimiž byla právě monstra a hlavní novinka japonského studiového systému — žánr *kaidžú eiga*.

5. Závěrem

Král monster aplikuje na vybraný vzorek *kaidžú eiga* dvě metodologie — Bordwellův neoformalismus a Kokešovu poetiku seriálové fikce. To je samozřejmě na jedné straně legitimní přístup, na straně druhé to zejména v případě Bordwella akcentuje důraz na orientalistický náhled na japonský film, který je interpretován často jako derivát hollywoodského filmu. Ještě problematičtější pak kniha pracuje s kontextem historie japonského filmu. Z argumentace vyplývá, že vzorek šesti filmů, kde se Godzilla objevovala mezi lety 1954–1965, není úplně konzistentní a udržitelný a jeho obhajoba není moc přesvědčivá. Hlavním kamenem úrazu je způsob, jakým Krátký vymezuje a chápe japonské filmové žánry, zejména pak *tokusacu eiga* a *kaidžú eiga*. Ty je nejprve třeba uchopit historicky, tedy minimálně nahlédnout proces a kontext jejich vzniku, a teprve až poté se snažit o jakékoli zobecňující definice nebo aplikace nějakých metodologií. Ze čtení textu vyplývá, že autor se s dějinami japonského filmu teprve seznamuje a mnohé často elementární kontexty mu nejsou jasné nebo mu úplně unikají. Mnohdy si je dobře vědom toho, že historický kontext je komplikovanější, řeší to však alibisticky konstatováními, co bude a nebude ochoten zkoumat a jak dané žánry bude nebo nebude chápat.

Tyto mezery se pak projeví zejména ve druhé polovině knihy, kde začne své teze a poznatky aplikovat na filmy. Jeho hypotéza, že Tóhó nějak „ozvlášťňovalo“ sérii o obřích monstrech jinými žánry, je sice velmi zajímavá, ale není pro ni uveden žádný přesvědčivý podklad. Za asi největší paradox práce potom považuji skutečnost, že monstra samotná (včetně jejich „krále“ Godzilly) moc prostoru nedostanou. Jako neudržitelné mi přijde také tvrzení, že Godzilla hrála ve filmech uvedených po roce 1962 ústřední úlohu, přestože byla soustavně doprovázena monstry dalšími. Otázka, proč dalo Tóhó God-

zillu mezi lety 1956–1961 „k ledu“ a Honda točil jiné *tokusacu eiga* včetně jiných monster, není adresována vůbec nebo se jí Krátký vyhýbá.

Skutečnost, že text v klíčových pasážích tvrdí, že něco podobného „přesahuje“ jeho ambice, je pravděpodobně reziduum toho, že se jedná původně o diplomovou práci, v níž si student musí zcela pragmaticky vytyčit jen malý vzorek, který bude analyzovat. Nicméně *Král monster* se od své předlohy zase tolik neliší: sice některé pasáže doplňuje a jiné redukuje, argumentace a práce s historickým kontextem jsou ovšem v podstatě identické. Text tedy ve své argumentaci selhává už ve své diplomové verzi.

Krátký v tom však není úplně sám: jeho diplomová práce prošla obhajobou před komisí a kniha zase recenzními posudky odborníků. Na závěr je tedy nutno se ptát, kolik očí, které text četly a hodnotily, bylo reálně poučeno o historii japonského filmu a kolik z nich bylo jen zapálenými fanoušky?

Bibliografie

- Berry, Chris. „Introduction: The Japanese Cinema Book“, *FreoTopia*, 1. 4. 2021, cit. 14. 3. 2025, <https://freetopia.org/readingroom/4.1/Berry1.html>.
- Centeno Martín, Marcos P. „Introduction: The Misleading Discovery of Japanese National Cinema“, *Arts* 7, č. 4 (2018), 87.
- Krátký, Dan. *Král monster! Filmy s Godzillou v letech 1954 až 1965* (Brno: MuniPress, 2023).
- Jones, Norma. „Pacific Rim Directed by Guillermo del Toro (review)“, *Film & History: An Interdisciplinary Journal* 44, č. 1 (2014), 44–47.
- Kobayashi, Kagami Jigoku. *Carnal Curses, Disfigured Dreams: Japanese Horror and Bizarre Cinema 1898–1949* (Tokyo: Shinbaku Books, 2019).
- Miyao, Daisuke. „How Can We Talk About ‚Transnational‘ When We Talk About Japanese Cinema?“, in *The Oxford Handbook of Japanese Cinema*, ed. Daisuke Miyao (Oxford: Oxford University Press, 2014), 129–146.
- Needham, Gary. „Japanese Cinema and Orientalism“, in *Japanese Cinema: Texts and Contexts*, eds. Alastair Phillips – Julian Stringer (London: Routledge, 2006), 44–58.
- Sato, Tadao. *Currents in Japanese Cinema* (Tokyo: Kodansha, 1982).
- Yoshimoto, Mitsuhiro. „Japanese Cinema in Search of a Discipline“, in *Kurosawa: Film Studies and Japanese Cinema* (Durham: Duke University Press, 2000), 3–28.
- Yoshimoto, Mitsuhiro. „The Difficulty of Being Radical: The Discipline of Film Studies and the Postcolonial World Order“, *Boundary 2* 18, č. 3 (1991), 242–257.

<https://doi.org/10.58193/ilu.1806>

Audiovizuální itineráře hudebních videí v současném mediálním ekosystému

Tomáš Jirsa – Mathias Bonde Korsgaard, eds., *Traveling Music Videos* (New York: Bloomsbury Academic, 2023).

Miroslava Papežová

(Univerzita Karlova, Česká republika)

Hudební video bylo vždy putujícím formátem, konstatují hned v první větě knihy *Traveling Music Videos* její editoři Tomáš Jirsa a Mathias Bonde Korsgaard (1). Tuto kvalitu historicky posouvaly produkční nebo distribuční milníky typu zahájení vysílání hudební stanice MTV v roce 1981, spuštění globální platformy YouTube v roce 2005 či v obecném rozměru přechod na nelineární způsoby konzumace audiovizuálního obsahu i možnosti jeho šíření. V posledním desetiletí však nabývá expanze tohoto audiovizuálního formátu skrze stále vrstevnatější digitální mediální krajinu a rapidní technologický vývoj nejen na rychlosti, ale také na významech a vlivu, jež nelze badatelsky ignorovat. *Traveling Music Videos* je počinem, který na tuto skutečnost interdisciplinárně reaguje a napomáhá tím zacetit jedno z dosavadních bílých míst mediálních studií.

Ovšem, je-li žánr či formát hudebního videa ve svém pohybu a mutaci takto čilý, proměnlivý i přízpůsobivý, je ke komplexní, smysluplné, úspěšné analýze a interpretaci takového fenoménu zapotřebí stejné akčnosti a stejných kvalit i ze strany badatelů a akademiků. Proto nás editoři k těmto perspektivním gestům také vyzývají (15). Sami nezůstávají pouze u slov, nýbrž přináší kolekci studií, které se s jejich sympatickou pobídkou i apelem zdárně vyrovnávají.

Titul *Traveling Music Videos* je přírůstkem ediční řady „New Approaches to Sound, Music, and Media“ nakladatelství Bloomsbury, kterou v roce 2019 otevřely kolektivní monografií *Transmedia Directors* její editorky Carol Vernallis, Lisa Perrott a Holly Rogers.¹⁾ Záměrem, který chtějí editorky touto sérií realizovat, je inovativně reflektovat souvislosti mezi zvukem a obrazem, jejich cesty napříč médii i proměny percepce těchto vztahů. V tomto směru jsou Tomáš Jirsa a Mathias Bonde Korsgaard erudovanými autory a editory, neboť se těmto otázkám ve vztahu k videoklipu věnují kontinuálně a dlouhodobě. Jir-

1) Tuto publikaci jsem recenzovala rovněž v *Iluminaci*: Miroslava Papežová, „Bezbřehá rozpínavost transmediality“, *Iluminace* 33, č. 3 (2021), 83–88.

sa doplňuje badatelský background mimo jiné o teorii a estetiku afektu, Korsgaard dokonce o praktickou rovinu, jelikož je sám muzikantem a věnuje se i tvorbě a publikování audiovizuálních esejí. Jejich poslední a společný počín se stručným, avšak výstižným názvem *Traveling Music Videos* lze proto považovat za adekvátní a vcelku logický výsledek jejich (nejen) badatelského zájmu i know-how.

Uvedený ediční předpoklad inovativní reflexe naplňují Jirsa s Korsgaardem mimo jiné tím, že opouští konzervativní pohled na formu hudebního videa pouze coby uzavřeného, svébytného, pevně vymezeného estetického artefaktu, a namísto toho jej chápou jako objekt kulturních významů a transmediálních událostí. Definice hudebního videa aka videoklipu je však stejně prchavá jako formát sám. Jak sami konstatují, „teoretické vymezení toho, co je to vůbec hudební video, zůstává nelehkým úkolem“ (6). Vzhledem k novým možnostem transmediálních cest, vývoji a proměnám sociálních médií, videoher a online video platform upgradují vlastní definici z roku 2019, že hudební video je mimo jiné „intertextuální prostor neustálých remediací, kde jedno médium transformuje druhé“ o jeho „klíčové funkční a sociální aspekty, o propojitelnost, platformizaci a transformační roli uvnitř širšího mediálního ekosystému“ (6).²⁾

Jako hlavní cíle knihy ve vztahu k hudebnímu videu uvádí „sledování jeho audiovizuálních itinerářů, mapování jeho intermediálních cest a řešení dopadu cest hudebního videa na náš současný mediální ekosystém“ (3). Podrobnější vymezení zní, že kniha zkoumá

četné proměny hudebního videoklipu a věnuje pozornost tomu, jak se videoklip stal nejen velmi populární laboratoří postdigitálních inovací a mediálních experimentů, které oslovují stále rostoucí publikum, ale také konceptuálním místem, které nás nutí znovu promýšlet vztah mezi zvukem, hudbou a pohyblivým obrazem (7).

Podobně můžeme knihu metodologicky považovat za laboratoř interdisciplinárního a transmediálního průzkumu, v níž spolu efektivně komunikují přístupy audiovizuálních studií, kulturní geografie, kritických studií mediální infrastruktury, herních studií, queer studií zastrčené konceptem *music video traffic*, skrze nějž editoři navrhují obrat od ontologicky daného k více konceptuálnímu chápání hudebních videí uvnitř i vně širokého mediálního ekosystému, a mimo jiné tím implikují určité přerámování oboru *music video studies* (7, 8).

Aplikování konceptu transmediality nad rámec fikčních narativních světů (*transmedia storytelling*) objasňuje Jamie Sexton v úvodní části sedmé kapitoly („Ghostly Transmedia: Julian House and Hauntological Audio-Vision“), věnované dílu grafického designéra a umělce Juliana House. Autorka cituje Lisu Perrot, která kritizuje převládající konzervativní debatu o transmediálním vyprávění za to, že taková perspektiva přehlíží experimentální umělce, kteří pracují napříč médii, ale při tom se nezabývají narativními světy: „Zatímco narativní kontinuita zůstává pro některé režiséry důležitým aspektem transmédií, narativní diskontinuita, audiovizuální diskontinuita a volná kontinuita představují důležité strategie pro transmediální umělce s avantgardními sklony“ (123). Toto tvrzení podporují i Matthew Freeman a Renira Rampazzo Gambarato, kteří říkají, že „komerční transmediální vyprávění není koncem pro transmedialitu jako takovou“ (123). Osobně se hlásím k „obhajobě“ transmediality coby rámce pro výzkum jiných nežli jen narativních forem audiovize, ovšem za podmínky, je-li využití transmediálního konceptu účelné, nikoliv pouze účelové, neboť ani ten zdánlivě nejrozvolněnější koncept

2) Tomáš Jirsa – Mathias Bonde Korsgaard, „The Music Video in Transformation: Notes on a Hybrid Audiovisual Configuration“, *Music, Sound, and the Moving Image* 13, č. 2 (2019), 111–122.

nemůže být degradován na pouhou náhražku praktické metodologické opory a funkčního teoretického backgroundu.

Korpus patnácti studií je i přes jejich rozmanitost, tematickou a oborovou rozkročenost soudržnou kolekcí, nikoliv roztříštěným kaleidoskopem. Částečně tomu napomáhá stejnoměrné členění kapitol do tří oddílů podle zastřešujících oblastí výzkumu: Topographies and Interventions (mapování a zásahy), Extensions and Intersections (rozšíření a průsečíky), Platforms and Interfaces (platformy a rozhraní). Devízou *Traveling Music Videos* je z mého pohledu otevřenost mezioborovým badatelským individualitám, která nejenže vnáší do celé kolekce pestrost, ale především dokazuje prospěšnost takové spolupráce, a nadto přivádí čtenáře a čtenářky k formám a významům, jež bychom si na první dojem s hudebním videem pravděpodobně nespojili. Jednotlivé kapitoly jsou samostatně funkčními celky, nicméně je implicitně poji určitá referenční vodítka, případně i explicitní výroky. V souladu s tím se bude odvíjet i struktura následujícího textu.

Podstatné je, že ze všech zmíněných oborových i teoretických perspektiv přistupují Jirsa s Korsgaardem, spolu s dalšími autory a autorkami, k videoklipům jako ke komplexním a plnohodnotným objektům významově zasazeným nejen uvnitř, ale právě i vně mediálního spektra. Podrobněji analýzám oboustranné interakce mezi kinetickým formátem hudebního videa a rozvířenou digitální multimedialní sítí, přičemž zkoumají, jak a s jakým cílem se hudební videa formám či požadavkům této sítě vědomě uzpůsobují, nebo naopak jaké proměny v jejich strukturách zapříčiňují, jaké hranice svým putováním rozrušují a jaké mediální „konflikty“ tím vyvolávají.

Zřejmě nejvíc aktuálním příkladem takové remediace formátu hudebního videa je jeho interakce se sociální sítí TikTok, která se už etablovala jako jeden z nejdůležitějších video-kanálů pro prezentaci a propagaci hudby i samotných umělců. Nejen maximální možná délka videa, nýbrž i jistá konzumní frenetičnost TikToku, která nutí tvůrce zaujmout neurony sledujících během pouhých pár vteřin, jsou faktory, které dnešní praxi tvorby videí ovlivňují. Kvůli propagaci tudíž umělci, v největší míře však nahrávací společnosti varíjí produkci do kondenzovanějších podob snadno stravitelných pro diváky, potažmo algoritmy. Fragmentují tak nejen formát hudebního videa, ale i hudební produkce. Vzniká tlak na samotné umělce, z něhož někteří přímo těží, jiní proti těmto praktikám rebelují, ve finále však i díky takovému vzdoru skrze sociální sítě včetně TikToku do mainstreamu pronikají (4).

Na druhou stranu jsou to právě sociální sítě, v čele s TikTokem, které pomáhají revitalizovat desítky let staré, pozapomenuté songy a vdechnout jim druhý život. Je to třeba případ Kate Bush a její písničky z roku 1985 „Running Up That Hill“, která se objevila v roce 2022 ve čtvrté řadě seriálu *Stranger Things* a následně se stala virální skrze opakované re-postování útržku scény na TikToku, posílené zakomponováním úryvků písničky do nové video-tvorby samotných uživatelů (5). Z tohoto procesu vyplývá další důležitý poznatek, a sice jak hudební video rekonfiguruje reakce a zapojování diváků, potažmo uživatelů a tvůrců takových videí.

Fenoménu tiktokových hudebních videí se v poslední, patnácté kapitole „Traveling Sounds, Embodied Responses: Aesthetic Reflections on TikTok“ věnuje Berenike Jung. V obecné rovině ji zajímají estetické kvality amatérské video-produkce v kombinaci s profesionálními zvukovými nahrávkami z tiktokové hudební knihovny. Ptá se, jakou touhu TikTok u uživatelů, respektive amatérských video-tvůrců aktivuje, jaké potěšení vyvolává a prostřednictvím jakých praktik a smyslů tak činí (246). Jejím východiskem je přesun pozornosti od „pouhého“ zaujatého, upřeného sledování a vnímání obsahu k synestezii, tedy ke sdružování až řetězení kvalit a vjemů. Analyzuje jejich tělesné poslouchání a kinetické zapojení, specificky se zaměřuje na lip-sync, tanec a další nonverbální reakce, když využívají potenciál aplikace remixovat už existující video-materiál a doplňovat ho svým vlastním obsahem (tzv. se-

šívání). Poukazuje na nepopíratelný dopad tohoto konzumpčního chování na hudební průmysl, předvídá možné dopady na samotné skládání hudby a psaní textů i na následnou monetizaci platformy. Text Berenike Jung se v metodologické části zabývá také ohledáváním vhodných směrů nejen mediálních studií, jež by byly adekvátní a efektivní pro analýzu kinestetických tiktokových hudebních videí. Je tak i jedním z příkladů výše popsané metodologické laboratoře.

Na formy, jež jdou dál, za naše zažité mínění o podobách hudebního videa, či dokonce za obrazovky našich digitálních zařízení, poukazuje například Caleb Kelly v kapitole „Art Music Video and the Gallery“. Kelly uvádí mimo jiné projekt *BEACON* (2022) Robina Foxe, který synchronizoval vizuální rej světelných paprsků projektovaných na oblohu noční krajiny pulzními lasery, a viditelných pouhým okem na obrovské vzdálenosti, s audiem, které je možné si poslechnout v aplikaci mobilního telefonu; až propojením obou složek díla získá případný divák zamýšlený, celistvý audiovizuální zážitek. Kelly směřuje náš zrak do širokého pleneru, propojuje ho s intimitou poslechu našich kapesních zařízení a zkoumá tak možnosti audiovizuální estetiky v masivním měřítku (107). Používá termín umělecké hudební video (*art music video*), uvažuje o propojení s výtvarným a zvukovým uměním a prostřednictvím analýzy dalších projektů zkoumá průniky hudebního videa s videoartem. Kellyho kapitola tím zastupuje význam *extension* oddílu *Extensions and Intersections*, jež „obsahuje soubor teoreticky bohatých případových studií zasazených do širšího rámce uměleckých institucí, historických rámců a kulturních identit“ (11).

Význam *intersection* pak zastává případová studie „Miley Cyrus’s ‚Mother’s Daughter‘ as Intersectional Feminist Activism?“ autorky Hanny-Mari Riihimäki. Riihimäki si klade otázku, do jaké míry je skladba, respektive videoklip *Mother’s Daughter* skutečně feministickým aktem a hymnou, za kterou bývá označován. Za tím účelem konfrontuje samotný videoklip s doprovodnými výpověďmi jeho akterek na sociálních sítích Miley Cyrus a se zpěvaččinou prezentací a hvězdným obrazem. Dochází k ambivalentním závěrům, jelikož sebe prezentace Cyrus ve videoklipu i veřejném prostoru budí spíš dojem marketingového využití populárního feminismu, a tím intersekcionální aktivismus naopak poněkud zastíňuje. V textu tak rovněž vnímám inspiraci k zapojení odvětví *star studies* a *gender studies* při interpretaci určitých sociokulturních gest umělců a rozklíčování, do jaké míry jsou takové činy zamýšlené skutečně aktivisticky, nebo zda jde o pouhé marketingové zkratky, a jaké významy nebo hodnoty jim tudíž můžeme přiznávat.

Blok *Platforms and Interfaces*, který sdružuje výzkumy zaměřující se na hudební videa „napříč platformami sociálních médií, videohrami a site-specific performancemi“ (13), zahajuje Mathias Bonde Korsgaard s prací „Music Videos and Video Games: Radiohead’s *Kid A* Mnesia Exhibition“. O projektu *Kid A Mnesia Exhibition* uvažuje jako o hybridním výstupu, amalgámu mnoha různých mediálních forem a dokladu expandování žánru hudebního videa do světa videoher, a to jak z estetických, tak i propagačních důvodů (195). Výsledek pak může být pro diváka-posluchače imerzivním, tedy mnohem intenzivnějším zážitkem, jako je tomu v případě propojení hudebního videa s virtuální realitou, o které píše Eugy Han a Saul Ivan Quintero v kapitole „Enacting Virtual Boundaries: Music Video and the Changing Technological Landscape“.

S imerzivností se pojí i další dvě kapitoly. Za prvé „Music Video’s Forays into Online Interactive Concerts: Fortnite’s Ariana Grande and Travis Scott Events“ Carol Vernallis, rovněž ze sekce *Platforms and Interfaces*. Paradoxně vyznívá, že se věnuje putování formátu hudebního videa v době pandemie covid-19, tedy v době, která cestování vůbec nepřála. Právě to ale přimělo umělce ve spolupráci s online platformami hledat inovativní způsoby, jak svoji tvorbu a svůj obraz k divákům dostat, jak se s nimi propojit alespoň ve virtuálním světě. Ariana Grande a Travis Scott připravili unikátní virtuální

koncertní zážitek na online herní platformě Fortnite. Hudební video v tomto případě mutuje s herními prvky, vizuálním uměním i novým uměleckým vyjádřením. Druhým případem je „Music Video Aesthetics in Live Stream Concerts: Aurora's *A Touch of the Divine*“ od Anny-Eleny Pääkkölä ze sekce Extensions and Intersections, s nímž se Vernallis ve své práci explicitně propojuje. Pääkkölä na příkladu virtuálního koncertu norské popové umělkyně Aurory metodologicky prověřuje zdánlivě jednoduchou otázku rozdílu mezi hudebním videem a živou performancí umělce. Podrobuje *A Touch of the Divine* mikroanalýze a ptá se, do jaké míry můžeme tento projekt považovat skutečně za živé vystoupení a stream, nebo do jaké míry jde spíše o extenzi formátu hudebního videa. Jedním z kritérií je kontrast mezi autenticitou a inscenovaností.

Obě posledně citované studie se potýkají s otázkou autenticity, tolik přetřásaným až zneužívaným pojmem v současném digitálně-mediálním diskurzu. Autenticita vstupuje i do práce Laurel Westrup, která se v kapitole „For Real? The Cross-pollination of Music Video and Documentary“, z oddílu Topographies and Interventions, zamýšlí nad mísením a průniky formálních prvků a konvencí typických pro dokumentární film a videoklip. Soustředí se při tom na dva nástroje typické pro obě audiovizuální formy, a sice performanci a komentář. Ukazuje, jaké artifiční tendence přejímají dokumentární filmy (laicky často mylně vnímané jako veskrze realistické a autentické) z formy hudebního videa, a naopak jakými dokumentárními nástroji posilují dojem upřímnosti a opravdovosti umělci a tvůrci videoklipů. Takto cíleně budovaná autenticita má svůj komerční předpoklad v navázání důvěryhodnějšího a intimnějšího vztahu s konzumenty obsahu a k utváření užšího kontaktu s fanoušky.

Kniha pojímá i studie, které se věnují videoklipům, na jejichž transmediální putování neměl ještě zásadní vliv internet, a už vůbec ne sociální sítě. Mohly však způsobovat mediální víření zcela jiného charakteru. Kupříkladu v „Rapping a Scandal: The Political Interventions od Central Europe Music Videos“ se Tomáš Jirsa vrací do střední a východní Evropy přelomu 20. a 21. století. Rozebírá okolnosti diplomatické roztržky mezi Českou republikou a Bulharskem zapříčiněné estetikou videoklipu k písničce skupiny J.A.R. *Bulhári*. Na několika dalších příkladech dokládá, že videoklipy mají schopnost migrovat do politické scény a nadto ji i utvářet prostřednictvím různorodých afektivních uspořádání. Ponouká ke sledování intervence hudebních videí v širších afektivních a transmediálních trajektoriích, neboť to nám může pomoci chápat nejen politicky podvrtný potenciál jejich audiovizuální estetiky, ale také způsob, jakým kolují a přetvářejí specifická gesta, situace a skandály (86).

* * *

Navzdory hektickým proměnám digitálního mediálního ekosystému mimo jiné i ve vztahu k formátu hudebního videa neztratil kurátorský výběr studií *Traveling Music Videos* vydaný v roce 2023 na platnosti a aktuálnosti. Naopak zůstává čtivým zdrojem inspirace, jak o hudebních videích uvažovat v širších hlediscích, jak trasovat jejich spanilou jízdu takřka bezhraniční mediální krajinou a jak je metodologicky uchopovat i chápat. K tomuto závěru mě přivádí jednak oborová a tematická pestrost, již jsem se snažila přiblížit konkrétním výběrem kapitol, ale především teoretické ambice editorů. Rozšíření pozornosti od videoklipu coby uzavřené entity i směrem ven do krajiny a ke kontextům, jež jej obklopují, zahrnují či spoluutvářejí, staví tato díla z výzkumného hlediska ještě výrazněji na roveň ostatním mediálním a uměleckým formám. Skrze to pak coby badatelé vnímáme tento vysoce variabilní, mutující a přizpůsobivý formát perspektivami, které pomohou zachytit a přesněji popsat trendy a fenomény, jež pasivně vstřebává i aktivně realizuje. Avšak s vyhlídkou překotného vývoje a šíření kupříkladu umělé inteligence stojíme s největší pravděpodobností před další výzvou (nejen) v produkci hu-

debních videí. Doširoka otevřené a propustné by tedy neměly zůstat jen teoreticko-metodologické ambice, ale v první řadě naše badatelské oči a mysl. I proto bude zapotřebí držet se v úvodu zmíněného apelu Tomáše Jirsy a Mathiasse Bonde Korsgaarda: setrvat v akci a pohybu.

Bibliografie

- Jirsa, Tomáš – Mathias Bonde Korsgaard. „The Music Video in Transformation: Notes on a Hybrid Audiovisual Configuration“, *Music, Sound, and the Moving Image* 13, č. 2 (2019), 111–122.
- Jirsa, Tomáš – Mathias Bonde Korsgaard, eds. *Traveling Music Videos* (New York: Bloomsbury Academic, 2023).
- Papežová, Miroslava. „Bezbrehá rozpínavost transmediality“, *Illuminace* 33, č. 3 (2021), 83–88.

VÝZVA K AUTORSKÉ SPOLUPRÁCI

NA MONOTEMATICKÝCH BLOCÍCH DALŠÍCH ČÍSEL

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

S nabídkami příspěvků (studií, recenzí, glos, rozhovorů) se obraťte na adresu: lucie.cesalkova@nfa.cz.

V nabídce stručně popište koncepci textu; u původních studií se předpokládá délka 15–35 normostran. Podrobné pokyny pro bibliografické citace lze nalézt na webových stránkách časopisu: www.iluminace.cz, v rubrice Publikovat — Pokyny pro autory.

A Conversation Beyond the Script

Deadline for abstracts: November 15, 2024; deadline for submissions: February 15, 2025.

Guest editors: Jan Trnka (Národní filmový archiv), **Jan Černík** (Palacký University)

Since the last issue of *Illuminace* focused on screenwriting (4/2014), the field of writing for the screen and its academic reflection has undergone several changes. The biggest challenges for the screenwriting community (mainly in the USA but not only there) have been the financial remuneration of screenwriters, their job opportunities, and the rise of artificial intelligence. It resulted in another WGA strike, with which many regional screenwriting associations stood in solidarity. Screenwriting studies are responding to this with a gradual change of perspective. Alongside the continued interest in teaching screenwriting and narrative patterns, we are increasingly encountering case studies on regional approaches to writing, scripting for short formats and VR which can be understood as a tendency to broaden the field of interest and opportunities for screenwriters.

Issues affecting screenwriting are reflected each year at the annual Screenwriting Research Network Conference. In 2024 the conference will take place in the Czech Republic and its topic is "A Conversation Beyond the Script". The aim of the conference is to reflect on the changes in formal aspects (especially dialogue and voice), the ways in which audiovisual works are developed and produced, and the changes in the craft of screenwriting.

We are calling for contributions that address the complex and multifaceted nature of dialogues and conversations in the screenwriting and audiovisual industry. This theme can be grasped in two ways: either as a reflection of dialogues in scripts and audiovisual art or as an insight into the filmmakers' debates during the development and production phases or as ways of negotiating between screenwriters and production companies. Papers may reflect both traditional approaches to writing and new technologies such as AI and VR.

Neither of the meanings of 'conversation' is new to the literature. Film dialogue, although given less space than other elements of film form (such as framing, editing, and music), has been more researched in the last thirty years than it used to be. At the turn of the millennium, Sarah Kozloff rehabilitated dialogue as an object of inquiry (Kozloff, 2000). Paolo Braga pointed out that dialogue needs to be considered in the context of other formal aspects of film (Braga, 2015). Warren Buckland has shown how the tools of quantitative linguistics can be used to clarify what dialogue can tell us about film characters and authors (Buckland, 2019). Besides there are reflections on the realism of film dialogue (Nelmes, 2011) or research approaching dialogue as a side topic in texts on acting (Ganz and Price, 2020), or in a number of formal analyses and interpretive texts.

Dialogues in screenwriting are more than mere exchanges between characters; they are the lifeblood of storytelling, driving narratives and revealing the depths of characters' emotions and motivations. This focus on dialogues and conversations recognizes their role in not just advancing the plot but also in creating a connection with the audience. Dialogues are where characters' inner worlds are externalized and conflicts are brought to life.

Similarly, conversations among filmmakers during the creation process are crucial. These collaborative discussions shape the final output, blending diverse creative visions into a cohesive narrative. Understanding these conversations offers insights into the collaborative nature of filmmaking, highlighting how collective creativity and shared decision-making impact the storytelling process. Formal or informal conversations between filmmakers during the development and production of films is a topic that has been treated much more thoroughly from a scholarly perspective, as studies on production culture in audiovisual industries have shown (we are referring here primarily to studies following the tradition of sociological approaches to the development and production of film, building on authors such as Bourdieu, 1996; Caldwell, 2008; Macdonald, 2013; and others). Thus, we have new knowledge not only about final versions of scripts but also new insights into their development from the first simple idea, more broadly about the essence of screenwriter's job, their analog and digital instruments (used for communicating personal and shared visions), different kinds of multiple- and collaborative authorship, functions of writing departments and organizational structures of locally or media-specific dramaturgical systems, which altogether changing our understanding of what happens during the development of a screenplay (or any non/narrative content), and which presents screenwriting into considerable extent also as art of constant, ongoing discussions (usually democratic in nature) about each detail of future work/creative output (Price, 2010; Bloore, 2012; Macdonald, 2013; Tieber, 2014; Millard, 2014). However, the question arises whether and possibly to what extent our knowledge of the field will be relevant after the advent of artificial intelligence.

For the forthcoming issue, we invite authors to send us abstracts dealing with any of these possible (but not exclusive) topics:

- Dialogues and Discourse in Screenplays: Examining how character dialogues function within scripts to convey subtext, emotion, and narrative progression.
- Plurality of Voices and Polylogues: Analyzing scripts that feature multiple voices and complex conversational structures, reflecting the diversity of perspectives.
- Dissemination of Information: Investigating how information is shared through dialogue, affecting audience perception and engagement.
- Storytelling Through Conversation: Exploring the role of conversational dynamics in shaping narrative and character arcs.
- Collaborative Conversations in Filmmaking: Understanding the impact of dialogue between writers, directors, and other stakeholders on the creative process.
- Intercultural Dialogue in Film and Television: Studying how cross-cultural interactions are represented and negotiated through dialogue in screenplays.
- History and Theory of Screenwriting: Reflecting on the evolution of screenwriting practices and theoretical approaches.
- Teaching Screenwriting Techniques: Discussing pedagogical methods and strategies for teaching dialogue writing and screenplay construction.
- Narrative Strategies in Audiovisual Media: Examining innovative narrative techniques in film, television, and new media, focusing on the integration of dialogue.

Submission Guidelines:

We invite scholars and practitioners to submit papers that engage with these topics, offering fresh perspectives and rigorous analysis. Submissions should be original, unpublished works that contribute to the academic discourse on screenwriting and filmmaking.

Please send an abstract (250 words) and a short bio (150 words) to lucie.cesalkova@nfa.cz, jan.trnka@nfa.cz and jan.cernik@upol.cz by **November 15, 2024**. The authors will be informed of the decision by December 15, 2024. The deadline for submitting the full article is February 15, 2025.

The detailed submission guidelines can be found on our journal's website.

Literature:

- Bloore, Peter. *The Screenplay Business: Managing Creativity and Script Development in the Film Industry* (London: Routledge, 2012).
- Braga, Paolo. *Words in Action: Forms and Techniques of Film Dialogue* (Peter Lang, 2015).
- Buckland, Warren. "Mind our mouths and beware our talk': Stylometric analysis of character dialogue in *The Darjeeling Limited*," *Journal of Screenwriting* 10, no. 2 (2019), 131–137.
- Bourdieu, Pierre. *Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field* (Stanford: Stanford University Press, 1996).
- Caldwell, John T. *Production Culture: Industrial Reflexivity and Critical Practice in Film and Television* (Durham: Duke University Press, 2008).
- Davies, Rosamund, Paolo Russo, and Claus Tieber, eds. *The Palgrave Handbook of Screenwriting Studies* (London: Palgrave Macmillan, 2023).
- Ganz, Adam, and Steven Price. *Robert de Niro at Work: From Screenplay to Screen Performance* (New York: Palgrave Macmillan, 2020).
- Kennedy, Andrew K. *Dramatic Dialogue: The Duologue of Personal Encounter* (Cambridge: Cambridge University Press, 1983).
- Kozloff, Sarah. *Overhearing Film Dialogue* (Berkeley: University of California Press, 2000).
- Kozloff, Sarah. *Invisible Storytellers: Voice-over Narration in American Fiction Film* (Berkeley: University of California Press, 1988).
- Macdonald, Ian W. *Screenwriting Poetics and the Screen Idea* (London: Palgrave Macmillan, 2013).
- Maras, Steven. *Screenwriting: History, Theory and Practice* (New York: Wallflower Press, 2009).
- Millard, Kathryn. *Screenwriting in a Digital Era* (London: Palgrave Macmillan, 2014).
- Nelmes, Jill, ed. *Analysing the Screenplay* (London: Routledge, 2011).
- Price, Steven. *The Screenplay: Authorship, Theory and Criticism* (London: Palgrave Macmillan, 2010).
- Schatz, Thomas. *The Genius of the System: Hollywood Filmmaking in the Studio Era* (New York: Pantheon Books, 1988).
- Tieber, Claus. "A story is not a story but a conference': Story conferences and the classical studio system," *Journal of Screenwriting* 5, no. 2 (2014), 225–237.

Filmic Matter and Geographic Specificity

Deadline for abstracts: December 15, 2024; deadline for submissions: April 30, 2025.

Guest editor: Byron Davies (Universidad de Murcia, Spain)

Much classical film theory was marked by an explicit concern with the material foundations of the cinematic medium, including its connection to “physical reality” (Bazin 1960; Kracauer 1960). The aim of articulating a self-consciously materialist ontology of cinema later developed out of awareness of film’s technological apparatus, with an especially rich relationship to experimental film (Wollen 1976; Gidal 1978; Le Grice 1978). Of course, there are also very few agreements about what “materialism” means in these discussions. For example, an assumption often emerging from apparatus theory is that a resolutely materialist perspective should counter the impulses lying behind photographic realism (Baudry 1976). But in other contexts, realism can appear to work intricately with materialism, including when it comes to a close analysis of photographic “noise” and “interference” (Frank 2019). Materialist views, including so-called “new materialisms” (such as Bennett 2010), are also understood to bear a close relationship to photochemical film practices (Knowles 2020). Nevertheless, materialist perspectives can also help us to understand digital media—including the material infrastructure of digital projection as well as of the screen itself (Manovich 2001; Denson 2020).

But are these even the same sets of questions in all regions of the world? Or are questions of materiality in film permeated by the fundamental geopolitical fact of exploitation of the Global South by the North? Recent film scholarship has foregrounded geographically varied photochemical and handmade film practices (MacKenzie and Marchessault 2019; Coelho 2023; Doing 2024; Ramey 2024) or regionally specific challenges with collecting, preserving, and curating film materials (Fossati 2021; Hediger and Schulte Strathaus 2023; Cua Lim 2024). Attention to the geopolitics of digital *matter* would additionally turn on access to and extraction of lithium and indium (Cubitt 2017). What, then, are the consequences of geopolitics and ecology for current treatments of “matter” in film scholarship? For example, if efforts in experimental cinema in the South can result in a “shamanic materialism” (Colectivo Los Ingrávidos 2021), what then might we understand to be film’s *shamanic matter*, if anything?

Taking into account the connections between filmic materiality and corporeality (Knowles 2020; Yue 2021; Suárez 2024), parallel questions might then arise regarding the geographic variability of conceptions of *bodies* communicated on film. Is filmic corporeality the same phenomenon in all regions of the world, or does it rather reflect the geopolitics and ecology of the different materials through which it is expressed?

This special issue invites scholars to address questions about geographically specific materials in film from a range of theoretical, philosophical, historiographic, and practice-based perspectives. Contributions may engage with topics such as experimental filmmaking, archival practices, film stock production, or broader media ecologies, while reflecting on how geographic specificity shapes variegated understandings of materiality and corporeality. We are especially interested in case studies of film practices from Latin America, Africa, Asia, Ocean-

ia, and other regions of the Global South. We are also highly interested in alternatives to Eurocentric frameworks and Indigenous conceptions of matter and materialism.

A thought guiding this issue is that attending to geographic specificity might render more concrete the divergent senses of “matter,” “materiality,” and “bodies” across a variety of traditions and perspectives, including seemingly irreconcilable ones.

For this issue, we welcome **articles** (6000–7500 words) or **audiovisual essays** (5–15 minutes) with written statements (1000–2500 words).

Please send an **abstract** (250 words + 3–5 bibliographic references) and a **short bio** (150 words) to lucie.cesalkova@nfa.cz, jiri.anger@nfa.cz, and byron.davies@um.es, by **December 15, 2024**. The authors will be informed of the decision by **January 15, 2025**. The deadline for submitting the full article or a completed audiovisual essay is **April 30, 2025**.

We will be pleased to consider proposals on these or related topics:

- The aesthetic significance of locally specific materialist film practices: experimental cinema, found footage, expanded cinema, animation, but also practices related to textiles, botany, ceramics, and painting (including painting directly on film).
- Materialist theories and philosophies of film articulated from the Global South, including the relationship between materialist philosophies of film and anti-colonialism and anti-imperialism.
- Global circulations of film theory/philosophy and their impact on our notions of filmic matter.
- Alternatives to Eurocentric frameworks for materialist approaches to film, including Indigenous materialist perspectives.
- The geographic specificity of archival film practices: collecting, curating, preserving, and exhibiting.
- The geographic specificity of film production: manufacturing, processing, printing.
- Possibilities of attending to geographically specific film practices as a basis for articulating alternative conceptions of “matter” and of “bodies.”
- The ecological impact of geographically specific film practices, including their potential for articulating visions of degrowth.
- How geographic specificity informs questions of the materiality of digital audiovisual formats.
- How geographic specificity informs questions of the materiality of profilmic events and objects.
- Consequences of geographically specific materials for debates about whether films can “do” philosophy.

Submission guidelines:

Proposals should be original, unpublished works relating to the philosophical significance of geographically specific materials in film. The detailed submission guidelines can be found on the journal's website:

https://www.iluminace.cz/artkey/inf-990000-1200_Instructions-for-Authors.php

Literature:

Anger, Jiří. *Towards a Film Theory from Below: Archival Film and the Aesthetics of the Crack-Up* (New York and London: Bloomsbury, 2024).

Baudry, Jean-Louis. “The Apparatus,” *Camera Obscura* 1, no. 1 (1976), 104–126.

- Bazin, André. "The Ontology of the Photographic Image," trans. Hugh Gray, *Film Quarterly* 13, no. 4 (1960), 4–9.
- Bennett, Jane. *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things* (Durham and London: Duke University, 2010).
- Coelho, Salomé Lopes. "The Rhythms of More-Than-Human Matter in Azucena Lozana's Eco-Developed Film Series *Metarretros*," *Illuminace* 35, no. 2 (2023), 31–49.
- Colectivo Los Ingrávidos. "Thesis on the Audiovisual," *Non-Fiction* 3 (2021).
- Cua Lim, Bliss. *The Archival Afterlives of Philippine Cinema* (Durham and London: Duke University Press, 2024).
- Cubitt, Sean. *Finite Media: Environmental Implications of Digital Technologies* (Durham and London: Duke University Press, 2017).
- Denson, Shane. *Discorrelated Images* (Durham and London: Duke University Press, 2020).
- Doing, Karel. "Experimental Film Practice and the Biosphere," in *The Palgrave Handbook of Experimental Cinema* (London: Palgrave, 2024), 383–399.
- Dussel, Enrique. "Beyond Eurocentrism: The World System and the Limits of Modernity," in *The Cultures of Globalization*, eds. Fredric Jameson and Masao Miyoshi (Durham and London: Duke University Press, 1998), 3–31.
- Fossati, Giovanna. "For a global approach to audiovisual heritage: A plea for North/South exchange in research and practice," *NECSUS_European Journal of Media Studies* 10, no. 2 (2021): 127–133.
- Frank, Hannah. *Frame by Frame: A Materialist Aesthetics of Animated Cartoons*, ed. Daniel Morgan (Berkeley: University of California Press, 2019).
- Gidal, Peter. "Theory and Definition of Structural/Materialist Film," in *Structural Film Anthology*, ed. Peter Gidal (London: BFI, 1978).
- Hediger, Vinzenz, and Stefanie Schulte Strathaus, eds. *Accidental Archivism: Shaping Cinema's Futures with Remnants of the Past* (Lüneburg, Germany: Meson Press, 2023).
- Herzogenrath, Bernd, ed. *Concepts: A Travelogue* (London and New York: Bloomsbury, 2023).
- Knowles, Kim. *Experimental Film and Photochemical Practices* (London: Palgrave, 2020).
- Kracauer, Siegfried. *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality* (Princeton: Princeton University Press, 1960).
- Le Grice, Malcolm. "Material, Materiality, Materialism [1978]," in *Experimental Cinema in the Digital Age* (London: BFI, 2001).
- MacKenzie, Scott, and Janine Marchessault. *Process Cinema: Handmade Film in the Digital Age* (Montreal and Kingston: McGill-Queen's University Press, 2019).
- Manovich, Lev. *The Language of New Media* (Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2001).
- Martin-Jones, David. "Trolls, Tigers and Transmodern Ecological Encounters: Enrique Dussel and a Cine-ethics for the Anthropocene," *Film-Philosophy* 20, no. 1 (2016), 63–103.
- Ponech, Trevor. "The Substance of Cinema," *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 64, no. 1 (2006), 187–198.
- Ramey, Kathryn. "Anti-Colonial Cinema Practices: Dialogical, Experimental, Photochemical Film Practice in Puerto Rico," in *The Palgrave Handbook of Experimental Cinema* (London: Palgrave, 2024), 275–288.
- Saito, Kohei. *Marx in the Anthropocene: Towards the Idea of Degrowth Communism* (Cambridge: Cambridge University Press, 2023).
- Suárez, Juan A. *Experimental Film and Queer Materiality* (Oxford: Oxford University Press, 2024).
- Walley, Jonathan. *Cinema Expanded: Avant-Garde Film in the Age of Intermedia* (Oxford: Oxford University Press, 2020).

Wollen, Peter. "‘Ontology’ and ‘Materialism’ in Film," *Screen* 17, no. 1 (1976), 7–25.

Yue, Genevieve. *Girl Head: Feminism and Film Materiality* (New York: Fordham University Press, 2021).

Short Film in the Balkans and Eastern Europe

Deadline for abstracts: February 15 2025; deadline for submissions: May 15 2025.

Guest Editors:

Fabio Bego (Independent Researcher)

Ana Grgic (Babeş-Bolyai University, Romania)

Irina Tcherneva (CNRS — Centre national de la recherche scientifique, France)

Archives are spaces of power expressions. They are places where power is stored and information is selected and converted (Azoulay 2019). At their foundation, archives are essentially patriarchal, paternal, and colonial institutions designated to preserve and expand the political order which founded them (Derrida 1996), however archives are also “sites of memory” (Nora 1989) which preserve traces of cultural and social experiences, practices, and resistances. For this special issue, we invite scholars to consider how short films reinforce and challenge archival power. Our aim is to draw attention to the way in which short films reverberate and reflect the (dis)continuities of state-building projects, political activism, and regime changes in the Balkans and Eastern Europe throughout the 20th and 21st centuries. More than thirty years after the end of the Cold war, the region now demands a decolonial view of its past, archives and memory, one that is shaped by “a multivocal discourse” (Sendyka 2022), encompassing multiplicity of creative expressions and intersected temporalities (Petkovska 2024). This special issue aims to shift film studies perspective in four ways: by focusing on short films (non-fiction, fiction, and hybrid forms) that tend to have a marginalised position within distribution circuits as a result of social, cultural, and economic practices, and technological advancements; by approaching their aesthetic, political and narrative specificities, their artistic and archival re-usage in contemporary times; by examining transnational connections, networks, and exchanges of filmmaking practices; and, finally, by decentering our gaze on the context of the Balkans and Eastern Europe. Doing so, we hope to make a contribution at the intersection of area studies, film studies and postcolonial studies (see Mazierska, Kristensen, & Naripea 2014). Ultimately, we seek to understand how the meanings, histories, and practices of the short film have contributed to reinforcing or challenging categories, taxonomies, and relations which have served to shape our knowledge of the Balkans and Eastern Europe, given that the short film has rarely attracted scholarly attention.

While the history of “author”-centric and national cinemas of Eastern Europe and the Balkans is quite well-established (see Imre 2005, 2012; Iordanova 2001, 2003; Mazierska & Goddard, 2014), the histories and filmmaking practices of abundant and varied short film forms are lesser known and rarely considered (see Česálková & al, 2024). We are interested in original research on hybrid and experimental works, newsreels, and documentaries made by filmmakers, artists, amateurs, and film professionals both within smaller state-funded studios and within film clubs, film collectives, and other institutions. This special issue also invites scholars to engage with the historicity of short formats by questioning the connections between short film practices, archives, and their dependence on the political conjectures throughout

the 20th and 21st centuries. What room for manoeuvre did the short format allow for collectives, minority groups, filmmakers and political activists? To what extent was the short film affected by censorship practices within specific national contexts? And how did the short format contribute to forms of alternative filmmaking practices (in terms of film expression and sometimes political orientation)? How did the intertwining of the market economy, political liberalism, and the predominant role of festivals and archives in the film industry since the 1990s shape the directions it took?

Furthermore, the uniqueness of short formats should be seen as contributing to cultural exchanges between the various blocs during the Cold War. After World War II, films were used as a way of stimulating collaboration and solidarity between the socialist Eastern European and Balkan countries and the communist and socialist movements of (post)colonial states and societies (see Salazkina 2023). With the end of communism, a major part of this film heritage was deemed as mere propaganda and marginalised by the dominant discourse in national film histories and historiographies. However, these films remain relevant today, since the discourses and events that marked the history of Eastern Europe and the Balkans echo the imperial and colonial politics prevalent in other parts of the world. Through the analysis of short films, we aim to reflect on the way in which the wake of democratic regimes and “Westernisation” affected conceptions of race and politics of transnational relations.

Through this special issue, we also hope to reconsider such films, in order to explore the memories and limits of decolonial politics in state socialism and beyond. What was the role of film in fostering direct and flexible transnational connections between the countries of Eastern Europe, the Balkans, and the rest of the world? How did coproductions affect short film plots, creativity and the perspectives through which stories are told? Could these connections be mapped out dynamically, and what form might they take at the beginning of the 21st century? We are especially interested in case studies which explore the relations between Eastern Europe, the Balkans, and (post)colonial states in Asia, Africa, and South America through fiction and non-fiction short films (e.g. films or newsreels documenting anti-colonial movements, such as the Angolan war of independence, the anti-apartheid movement, the Israeli-Palestinian conflict, the Cuban revolution, the Vietnam war, etc.).

Possible topics include, but are not limited to:

- The aesthetics and history of an evolving short cinematic form (politics of production and usage of audiovisual archives in Eastern Europe and the Balkans; censorship in archival film practices and creative approaches used in short films to circumvent censorship, etc.)
- Exhibition practices and spaces (film festivals and short films; film collections and modes of programming short film; film museum exhibitions; curation and programming of archival short films in cinemas; short film programmes on TV and digital streaming platforms, etc.)
- Short film and archives (short film archives, regional cooperation and civic engagement; low budget and DIY approaches to experimenting with short forms and archives; queer film history and archiving in the context of the short form; community and collective archiving, resistance archives and short audiovisual forms)
- Short film and memory (transition from analog to digital in the context of film archives and accessibility; memory and short cinematic forms in a digital age; re-use of archival short films in compilation film; curating and exhibiting short films in film museums or cinemathèques)
- Transnational perspectives, inter-regional connections, and decolonial practices (third cinema; the non-aligned movement; militant films, newsreels and anti-colonial move-

ments; feminist movements and short film practice; short films and post-colonial/post-imperial histories in the Balkans and Eastern Europe)

Submission Guidelines:

We invite scholars to submit papers that engage with these topics, offering fresh perspectives and rigorous analysis. Submissions should be original, unpublished works that contribute to the study of the short film form in the Balkans and Eastern Europe.

Please send an abstract (250 words + 3–5 bibliographic references) and a short bio (150 words) to lucie.cesalkova@nfa.cz, jiri.anger@nfa.cz, irina.tcherneva@cnrs.fr, bego.fabio@gmail.com and ana.grgic@ubbcluj.ro by **February 15, 2025**. The authors will be informed of the decision by **February 28, 2025**. The deadline for submitting the full article is **May 10, 2025**. The special issue is slated for publication in January 2026. The detailed submission guidelines can be found on our journal's website here.

Bibliography:

- Azoulay, Ariella Aisha, *Potential History: Unlearning Imperialism*. (New York: Verso, 2019).
- Bedrane Sabrinelle, Colin Claire, Christine Lorre Johnstone, eds. *Le format court: récits d'aujourd'hui*, (Paris: Éditions Classiques Garnier Numérique, 2019).
- Česálková Lucie, Praetorius-Rhein Johannes, Val Perrine and Villa Paolo (eds.). *Non-Fiction Cinema in Postwar Europe. Visual Culture and the Reconstruction of Public Space*. (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2024).
- De Certeau, Michel. *The Writing of History*. (New York: Columbia University Press, 1988).
- Djagalo, Rossen. *From Internationalism to Postcolonialism: Literature and Cinema Between the Second and the Third Worlds*. (Montreal and Kingston: McGill's Queen's University Press, 2020).
- Derrida, Jacques. *Archive Fever. A Freudian Impression*. Translated by Eric Prenowitz. (Chicago: University of Chicago Press, 1996).
- Halbwachs, Maurice. *Les cadres sociaux de la mémoire*. (Paris: Editions Albin Michel, 1994).
- Lovejoy Alice, and Pajala, Mari (eds.). *Remapping Cold War Media: Institutions, Infrastructures, Translations*, (Bloomington: Indiana University Press, 2022).
- Mazierska, Eva, Lars Kristensen and Eva Naripea, eds. *Postcolonial approaches to Eastern European Cinema: Portraying Neighbours on Screen* (London: I. B. Tauris, 2013)
- Nora, Pierre. "Between Memory and History: Les Lieux de mémoire", *Representations* 26, Spring, (1989): 7–24.
- Petkovska, Sanja S. eds. *Decolonial politics in European Peripheries: Redefining progressiveness, coloniality and transition efforts*, (New York: Routledge, 2024).
- Rexhepi, Piro. *White Enclosures: White Capitalism and Coloniality Along the Balkan Route*. (Durham and London: Duke University Press, 2023).
- Salazkina Masha. *World socialist cinema : alliances, affinities, and solidarities in the global Cold War*. (Oakland, California: University of California Press, 2023).
- Sendyka, Roma. "Non-memory: Remembering beyond the discursive and the symbolic", *Memory Studies* 15 (3), (2022): 523–538.
- Thomson, Claire. *Short films from a small nation: Danish informational cinema, 1935–1965*. (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2018).

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. Počínaje rokem 2022 Iluminace vychází třikrát ročně a v roce 2023 přešla do režimu Open Access. 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. Jako každý akademický časopis i Iluminace obsahuje rubriku vyhrazenou recenzím domácí a zahraniční odborné literatury.

POKYNY PRO AUTORY:

Nabízení a formát rukopisů

Redakce přijímá rukopisy v elektronické podobě v editoru Word, a to e-mailem na adrese lucie.cesalkova@nfa.cz. 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, klíčovými slovy v češtině i v angličtině, 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 započetím recenzního řízení jazykové i věcné úpravy nabízených textů nebo je do recenzního řízení vůbec nepostoupit, pokud nesplňují základní kritéria původní vědecké práce. Toto rozhodnutí musí autorovi náležitě zdůvodnit. Každou předběžně přijatou studii redakce předloží k posouzení dvěma recenzentům. Recenzenti budou vybíráni podle kritéria odborné kvalifikace v otázkách, jimiž se hodnocený text zabývá, a po vyloučení osob, které jsou v blízkém pracovním nebo osobním vztahu s autorem. Autoři a posuzovatelé zůstávají pro sebe navzájem anonymní. Posuzovatelé vyplní formulář, v němž uvedou, zda text navrhuji přijmout, přepracovat, nebo zamítnout. Své stanovisko zdůvodní v přiloženém posudku. Pokud doporučují zamítnutí nebo přepracování, uvedou do posudku hlavní důvody, respektive podněty

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

Další ustanovení

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

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

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 karuseli 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 zkombinujete vyhledávací kritéria a vytvoříte seznam dostupných filmů podle režiséra, země nebo roku výroby.

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

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

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

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

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

Poskytnuté informace

Databáze je prohledávatelná podle řady kritérií. Upozorňujeme, že:

- všechna metadata jsou poskytována s maximálním úsilím;
- zahrnuli jsme možnost vyhledávat filmy podle originálních nebo alternativních titulů. Na stránkách výsledků se zobrazí pouze původní název;
- země produkce uvádějí různé země podílející se na výrobě filmu. Země produkce uvedená na prvním místě označuje zemi, která údajně nejvíce přispěla k financování filmu. Nejedná se o ofi-

ciální státní příslušnost filmu, jak je posouzeno národním filmovým fondem nebo národním regulátorem.

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

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

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

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

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



**Národní
filmový
archiv**



Národní
filmový
archiv

Sbírka orální historie v Národním filmovém archivu

NFA pečuje o nejrůznější typy dokumentů se vztahem k historii českého filmovnictví včetně zvukových a zvukově-obrazových nahrávek.

Vlastníte-li takové typy materiálů (rozhovory, záznamy událostí či jiné druhy audiozáznamů, eventuálně audiovizuálních záznamů rozhovorů, vztahující se k tématu české kinematografie, a to z jakéhokoliv období), a máte zájem o jejich bezpečné uchování, nabízíme vám bezplatné uložení v depozitářích NFA.

NFA splňuje všechny podmínky, které zaručují nejvyšší možnou kvalitu archivace.

Jakékoliv obohacení naší sbírky z vašich zdrojů je cenným příspěvkem k rozšíření povědomí o minulosti českého filmu a současně i naší kulturní historie.

Kontakt: kurátorka sbírky Marie Barešová
Marie.Baresova@nfa.cz



Filmový přehled, databáze Národního filmového archivu

Objemná filmografická databáze *Filmový přehled* Národního filmového archivu přináší rozsáhlá, ověřená a doposud dohledatelná data a filmografické údaje od počátků české kinematografie. Aktualizuje a nahrazuje tak informace, které byly dříve vydány v katalozích *Český hraný film I–VI* a *Český animovaný film I*. Uživatel tak nalezne především údaje o českých **hraných** (všechny od roku 1898), **dokumentárních** (prozatím výběrově 1898–1991, všechny od 1992) i **animovaných** (všechny 1922–1945 a od 1992, prozatím výběrově 1946–1991), studentských, dlouhých i krátkých filmech, jež byly uvedeny v kinech. Databáze je pravidelně aktualizována a stále doplňována.

Údaje o filmech: filmografická (všichni tvůrci, členové výrobního štábu, herecké obsazení a další), produkční (výrobci, všechny názvy, žánry, první a poslední natáčecí den, datum cenzury, schválení literárního a technického scénáře, první kopie a celého filmu, ateliéry, lokace a další), distribuční (předpremiéry, distribuční, slavnostní, festivalové premiéry, popřípadě obnovené premiéry, distribuční slogany nebo premiérová kina) a technická (distribuční nosič, poměr stran, barva, zvuk, mluveno, jazyková verze, podtitulky, mezititulky, úvodní/závěrečné titulky, animační technika, minutáž, původní metráž) data, anotace, obsahy, zajímavosti, fotografie i plakáty.

Údaje o osobnostech a společnostech: filmografie, profese, zjištěná data i místa narození a úmrtí, alternativní jména, životopisy, fotografie.

Údaje o ocenění a dotacích: česká ocenění, festivaly a přehlídky, zahraniční ocenění udělená českým filmům. Plánováno je též zveřejnění filmových dotací za léta 1992–2022.

<https://www.filmovyprehled.cz/cs/databaze>



Rešerše ve sbírce Národního filmového archivu

Odborné i laické veřejnosti nabízíme možnost **vypracování tematických rešerší** ve sbírce Národního filmového archivu. S žádostmi o ně se prosím obračejte na e-mailovou adresu **reserse@nfa.cz**.

Podrobnější informace viz

<https://nfa.cz/cz/sbirky/reserse/>.

Přehled jednotlivých částí sbírky Národního filmového archivu viz

<https://nfa.cz/cz/sbirky/sbirky-a-fondy/>.



**Národní
filmový
archiv**



ILUMINACE

Časopis pro teorii, historii
a estetiku filmu

The Journal of Film Theory, History,
and Aesthetics

1 / 2025

www.iluminace.cz

Redakce / Editorial Staff:

Jiří Anger, Jan Hanzlík, Matěj Forejt

Šéfredaktorka / Editor-in-Chief:

Lucie Česálková

Redakční rada / Editorial Board:

Petr Bednářík, Jindřiška Bláhová, Jana Dudková,
Tereza Cz Dvořáková, Šárka Gmitterková, Milan Hain,
Ivan Klimeš, Radomír D. Kokeš, Jana Jedličková,
Jakub Macek, Petr Mareš, 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
Závišova 502/5, 140 00 Praha 4;

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 3× ročně. /

Iluminace is published three times a year.

Rukopis byl odevzdán do výroby v květnu 2025. /

The manuscript was submitted in May 2025.

Cena a předplatné:

Cena jednoho čísla: 120 Kč.

Předplatné jednoho ročníku pro Českou republiku
vč. manipulačního poplatku: 360 Kč.

Předplatné zajišťuje Národní filmový archiv,
obchodní oddělení — knižní distribuce,
Závišova 502/5, 140 00 Praha 4;
e-mail: obchod@nfa.cz

Prices and Subscription rates:

Each copy: € 10 (Europe) or \$ 12 (US)

Subscription: € 30 (Europe) or \$ 36 (US)

Prices include postage. Sales and orders are managed
by Národní filmový archiv, obchodní oddělení —
knižní distribuce, Závišova 502/5, 140 00 Praha 4;
e-mail: obchod@nfa.cz

Iluminace je k dispozici také v elektronické podobě
v licencovaných databázích Scopus, ProQuest, ERIH
PLUS a Ebsco. / Iluminace is available electronically
through Scopus, ProQuest, ERIH PLUS and Ebsco.

MK ČR E 55255; MIČ 47285,

ISSN 0862-397X (print), ISSN 2570-9267 (e-verze)

© Národní filmový archiv

CONTENTS ILUMINACE 1/2025

ARTICLES

György Kalmár: From Post-Communist to Post-Human Care. A Comparative Study of *The Death of Mr. Lazarescu* and *Eden*

Martin Špírk: The Clash of Sino-Tibetan Propaganda On-screen. A Case Study of Tibetan Exile Movie Theatre

Anna Wróblewska: Polish Contemporary Cinema. Between Right-wing Cultural Policy and Netflix Imperialism

Agnieszka Kiejziewicz: Visual Expansions in Narrating Contemporary Conflicts and History. The Possibilities of Virtual Reality Films

László Strausz: Move on Down. Precarity in Contemporary Hungarian Cinema

Jiří Sirůček: Apparatus Theory, Post-Cinematic Dispositifs, and the Algorithmic Interpellation of the Subject

Dita Stuchlíková: Historical Development of Czech Animated Film Terminology in the Period 1919–1990

REVIEWS

Rudolf Schimera: Godzilla versus King of the Monsters (Dan Krátký, *Král monster! Filmy s Godzillou v letech 1954 až 1965*)

Miroslava Papežová: Audiovisual Itineraries of Music Videos in the Contemporary Media Ecosystem (Tomáš Jirsa – Mathias Bonde Korsgaard, eds., *Traveling Music Videos*)

OBSAH ILUMINACE 1/2025

ČLÁNKY

György Kalmár: From Post-Communist to Post-Human Care. A Comparative Study of *The Death of Mr. Lazarescu* and *Eden*

Martin Špírk: The Clash of Sino-Tibetan Propaganda On-screen. A Case Study of Tibetan Exile Movie Theatre

Anna Wróblewska: Polish Contemporary Cinema. Between Right-wing Cultural Policy and Netflix Imperialism

Agnieszka Kiejziewicz: Visual Expansions in Narrating Contemporary Conflicts and History. The Possibilities of Virtual Reality Films

László Strausz: Move on Down. Precarity in Contemporary Hungarian Cinema

Jiří Sirůček: Aparátová teorie, postkinematografické dispozitivu a algoritmická interpelace subjektu

Dita Stuchlíková: Historický vývoj terminologie českého animovaného filmu v období 1919–1990

RECENZE

Rudolf Schimera: Godzilla versus Král monster (Dan Krátký, *Král monster! Filmy s Godzillou v letech 1954 až 1965*)

Miroslava Papežová: Audiovizuální itineráře hudebních videí v současném mediálním ekosystému (Tomáš Jirsa – Mathias Bonde Korsgaard, eds., *Traveling Music Videos*)