

**Abstrakt:**

Štúdia skúma motivácie filmových tvorcov prihlasovať svoje filmy do sekcie Na východ od Západu na festivale v Karlových Varoch cez sériu pološtrukturovaných rozhovorov. Porovnáva tieto motivácie so zámermi dramaturgie festivalu a pomocou východisiek teórie festivalovej siete ukazuje, akú úlohu festival zohráva na globálnom festivalovom poli i pre filmových tvorcov. V neposlednom rade skrz túto globálnu úlohu poukazuje na určité estetické kvality filmov, ktoré v transnacionálnom kontexte festivalov nadobúdajú inú hodnotu.

**Klíčové slová:**

Filmové festivaly, Mezinárodní filmový festival Karlovy Vary, Na východ od Západu, transnacionalizmus, festivalová dramaturgia.

**Abstract:**

The study explores motivations of filmmakers that lead to submitting their films to the section East of the West of the Karlovy Vary International Film Festival by series of semi-structured interviews. It compares filmmakers' motivations with those of festival programmers, and by using festival network theory the study reveals what role the festival plays on the international film festival circuit. At least but not last the study refers to certain aesthetic qualities of these films that gain new values in the transnational context.

**Keywords:**

Film festivals, Karlovy Vary International Film Festival, East of the West, transnationalism, festival programming.

Rebeka Uličná

## Na východ od Západu: súťažná sekcia karlovarskeho filmového festivalu ako vstupná brána začínajúcich tvorcov z tzv. východu do sveta filmových festivalov

Otázka transnacionalizmu vo filme bola jadrom mojej magisterskej práce *Transnacionálny dokumentárny film v českom kontexte*.<sup>1</sup> Pri skúmaní vzťahu českého dokumentu ku zvyšku sveta ma prekvapila odpoveď Andrey Prengyovej (pracovníčky Inštitútu dokumentárneho filmu), v ktorej naznačila, že rozdiel medzi českými dokumentaristami a tými zahraničnými (ako príklad uviedla Nemcov a Poliakov) môže byť okrem dokumentárnej školy aj v „tahu na branku“.<sup>2</sup> Pochopila som to ako vedomé pracovanie s určitým cieľom, ktorým by mal byť vo väčšine prípadov divák. Z vlastných skúseností s filmovou školou vo Veľkej Británii viem, že dôraz na globálne rezonujúce témy a atraktivnosť pre medzinárodné publikum sú tam omnoho vyššie, a to i medzi dokumentaristami.<sup>3</sup> Na druhú stranu v Českej republike i na Slovensku vzniká množstvo kvalitných snímok, ktoré by s veľkou pravdepodobnosťou mohli byť docenené i za hranicami krajín vzniku, pretože majú čímsi univerzálnu tému i spracovanie, ktoré by mohlo prekročiť hranice regiónu. Je ťažké posudzovať úspešnosť filmu inak, ako distribučným úspechom a ohlasmi v médiách, ktoré ale logicky musia nasledovať po šírení filmu medzi divákov. Vyzerá to tak, že filmový úspech je založený na princípoch blížiacich sa chaosu.<sup>4</sup> Divákov názor je totiž výsledok procesu, v ktorom jednu z najväčších rolí hrá sociálny prínos pre neho samotného – pocit, že človek niekam patrí, keď ide do kina s niekým, keď si na film vytvorí názor, keď ten názor ďalej šíri. Veľkú úlohu zohráva v kultúre chodenia do kina i udalostný charakter. Otázka „tahu na branku“ sa teda netýka len estetických kvalít samotných snímok, ale aj možností ďalšej distribúcie či prezentácie, ktoré s kvalitami snímku môžu, ale nemusia súvisieť.

Karlovarský filmový festival je udalosť, ktorá koncentruje filmy a filmových tvorcov s potenciálom stať sa medzinárodne úspešnými, a to z veľkej časti z regiónov strednej a východnej Európy. Najvýraznejšie sa tak deje v sekcii Na východ od Západu. Jedná sa o medzinárodnú súťaž debutov a druhých celovečerných filmov zo strednej a východnej Európy, Balkánu, Turecka a zemí bývalého Sovietskeho zväzu, uvádzaných výlučne vo svetovej, medzinárodnej alebo európskej premiére. Ako festival uvádza na svojich stránkach: „*Koncepcie MFF Karlovy Vary je postavena na výhodné geograficko-politické poloze České republiky na hranici mezi východní a západní Evropou*.“<sup>5</sup> To by mohla byť lokálna prednosť a zaujímavosť, ktorá napomáha v súťaži o súčasnú globálnu priestorovú ekonomiku. Pre skúmanie „tahu na medzinárodnú branku“ medzi začínajúcimi filmármi z tzv. východu som preto použila prípadovú štúdiu jedného ročníka súťažnej sekcie Na východ od Západu.

### Metodológia

Filmový festival je udalosť, na ktorú sa dá pohliadať z niekoľkých uhlov. V posledných rokoch vzniklo celé výskumné odvetvie zvané film festival research, ktoré zhromažďuje doterajšie vedecké poznatky o filmových festivaloch.<sup>6</sup> Časť badateľov sa sústreďuje na ceny, poroty a vplyv na ďalšiu distribúciu či percepciu diela. Ďalší sa zaujímajú o mestá, turizmus a vplyv na širšiu verejnosť. Festival ako predstavenie, miesto pre hviezdy, okúzlenie červeným kobercom a iné stratégie sú veľmi obľúbenými objektami výskumu. Financovanie, marketing, distribúcia, alternatívne distribučné siete a ďalšie možnosti pre profesionálov sú zase faktory, ktoré pomáhajú odhaľovať rozhodovacie mechanizmy na trhu s európskym či artovým filmom. A v neposlednom rade medzi vedcami rezonuje otázka tzv. programmingu, teda dramaturgie. Skúmajú, aké sú mechanizmy výberu filmov, ktoré sa premietajú, a ktoré spätne napríklad môžu ovplyvňovať i estetiku filmovej produkcie. Mnohí filmoví teoretici sa začínajú pozeráť na filmové festivaly prostredníctvom konceptu transnacionalizmu, ktorý umožňuje nové pohliadanie na filmy, neobmedzované len hľadiskom národnej kinematografie, ale v globálnom kontexte.

Pre skúmanie filmových festivalov sa zvykne využívať opakovane teória festivalových sietí, ktorá naväzuje na teóriu siete aktérov sociológa Bruna Latoura. V skratke by sa dala opísať ako zaraďovanie neživých objektov i ľudí na rovnocenné pozície aktantov v sieti. V prípade filmových festivalov medzi aktantov patria napríklad akreditačný systém či tlač. Vďaka tomuto rozdeleniu je tak možné pristupovať ku festivalom ako celkom, v ktorých majú rovnako dôležitú pozíciu napríklad producenti z Hollywoodu, ale i marketing mesta,

v ktorom sa festival odohráva. Marijke de Valcková zdôrazňuje, že sa musí upustiť od duality, ktorá dlho trvala v zmyšľaní nad európskym „autorským“ či „artovým“ filmom versus komerčným Hollywoodom.<sup>7</sup> Systémy sa totiž navzájom dopĺňujú, festivaly bojujú proti hegemonii Hollywoodu, ale zároveň s ňou pracujú.

Ďalšou teóriou, s ktorou Marijke de Valcková pracuje, je pridaná hodnota, ktorú festival poskytuje, a za ktorej teoretický základ si berie teóriu kultúrneho kapitálu Pierra Bourdieu. V spoločnosti sa niektoré festivaly stávajú akoby zárukou kvality filmu, čím dodávajú pridanú hodnotu. Na to naväzujú i kultúrne teórie pozornosti, predstavenia a zážitku Johnathana Caryho, ktorý tvrdí, že predstavy o vnímaní a sústreďení sa v druhej polovici 19. storočia premenili aj vďaka vzostupu nových technologických foriem predstavení, prehládok, projekcií, atrakcií a nahrávania, teda možnosti záznamu udalosti. Pozornosť či sústredenie zaujali dôležitú pozíciu v modernej subjektivite. Walter Benjamin zase naväzuje na túto myšlienku z hľadiska mechanickej reprodukcie umenia, ktoré vedie k novému typu hodnoty: výstavná hodnota pridaná ku hodnote kultu. Predovšetkým film a fotografia stavajú na tejto pridanej hodnote.

Výstavný kontext kinematografie, ktorá priťahuje, je dobrý teoretický základ pre skúmanie festivalov, ktoré svojou spektakulárnosťou priťahujú nielen médiá, ale aj divákov. V súčasnom umení je pre diváka čím ďalej, tým dôležitejší zážitok. Teda nie dielo samotné, ale pridaná hodnota v podobe zážitku, začína byť predajným artiklom kultúrnej ekonomiky. To do určitej miery môže vysvetľovať známy fenomén, kedy je film ako súčasť festivalu tak žiadaný, že kiná nezvládajú kapacitne tento nápor, zatiaľčo mimo festivalu na projekcii toho istého filmu zívú kiná prázdnotou. Problém je však o niečo komplikovanejší a súvisí s nákupnými a distribučnými stratégiami, ktoré sú v článku popísané v časti „Cieľový divák a distribúcia“.

Systém získavania filmov pre festivaly a do ďalšej distribúcie, ktorá slúži často ako jediné objektívne merítko úspechu, je značne komplexný a závisí od mnohých faktorov. Výskumná otázka, ktorú som plánovala i touto štúdiou lepšie preskúmať, teda ako dramaturgia festivalu v Karlových Varoch ovplyvňuje putovanie filmov z východu na západ, po preštudovaní dostupnej literatúry a bližšom pohľade na mechanizmy fungovania festivalov, stratila svoje opodstatnenie. Kauzalita medzi týmito dvoma prvkami sa nedá jasne dohľadať. Z veľkej časti sa totiž nejedná o dramaturgiu, ktorá putovanie filmov ovplyvňuje (i keď má svoj podiel), a „putovanie z východu na západ“ je v globálnom festivalovom okruhu vlastne neuchopiteľný smer. Preto bolo omnoho podstatnejšie a z hľadiska realizácie výskumu funkčnejšie pozrieť sa na Karlovarský filmový festival a jeho sekciu Na východ od Západu z hľadiska štruktúrneho usporiadania festivalového okruhu. Práve v rozhovoroch s tvorcami sa odhaľuje časť týchto mechanizmov, ktoré, ako sa ukazuje, majú nakoniec súvis i s filmovou estetikou.

Kľúčovými konceptami pre tento výskum sa stali transnacionalizmus, teória festivalovej siete a pridanej hodnoty. Cieľom štúdie bolo zistiť motivácie filmových tvorcov prihlasovať svoje filmy na festival cez sériu pološtruktúrovaných rozhovorov. Následne porovnať tieto motivácie s dramaturgiou festivalu a pomocou východisiek teórie festivalovej siete (aktérov) ukázať, akú úlohu festival zohráva na globálnom festivalovom poli i pre filmových tvorcov. V neposlednom rade skrz túto globálnu úlohu i poukázať na určité estetické kvality filmov, ktoré v transnacionálnom kontexte festivalov nadobúdajú inú hodnotu.

Ako dizajn som zvolila prípadovú štúdiu ročníka 2014 sekcie Na východ od Západu. Techniky zberu dát boli predovšetkým pološtruktúrované rozhovory s tvorcami filmov sekcie Na východ od Západu a s dramaturgyňou zodpovedajúcou za región strednej a východnej Európy Lenkou Tyrpákovou.<sup>8</sup> Ďalej to bola analýza mediálnych ohlasov a informácií o ďalšej distribúcii, analýza samotných filmov a pozorovanie na diskusiách divákov s tvorcami priamo na festivale. Pre doplnenie obrazu prebehlo i pozorovanie na najväčšom trhu so stredoeurópskym a východoeurópskym filmom CentEast Market na Warsaw Film Festival.

Možné limity výskumu súvisia so silným konkurenčným prostredím festivalov. Dina Iordanova, jedna z kľúčových akademičiek skúmajúcich filmové festivaly, tvrdí, že empirický výskum filmových festivalov je

<sup>1</sup> ULIČNÁ, Rebeka. *Transnacionálny dokumentárny film v českom kontexte*. Diplomová práca. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2013.

<sup>2</sup> Tamtiež.

<sup>3</sup> Pre väčšinu filmovej produkcie platí, že je finančne vysoko riziková. O českých dokumentoch je známe, že ich distribúcia je vyslovene stratová.

<sup>4</sup> DE VANY, Arthur. *Hollywood Economics: How Extreme Uncertainty Shapes the Film Industry*. Oxon: Routledge, 2004.

<sup>5</sup> Film Servis Festival Karlovy Vary. Představení festivalu. 49. *Mezinárodní filmový festival Karlovy Vary* [online]. ©2014 [cit. 20. apríla 2014]. Dostupné na internete: <<http://www.kviff.com/cz/o-festivalu/predstaveni-festivalu/>>.

<sup>6</sup> Obsiahlym zdrojom, ktorý koncentruje teoretické poznatky o filmových festivaloch je stránka organizácie Film Festival Research Network.

Loist Skadi. *Film Festival Research* [online], 20. mája 2015 [vid. 20. mája 2015]. Dostupné na internete: <<http://www.filmfestivalresearch.org>>.

<sup>7</sup> DE VALCK, Marijke. *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2007. s. 25–29.

<sup>8</sup> Rozhovory prebehli na konci festivalu v Karlových Varoch v júli 2014.

nutný, ale takmer nemožný. Zúčastnené pozorovanie pokladá za metodologicky kľúčové, no uznáva že napríklad celoročné tieňovanie organizátorov je na európskych festivaloch v podstate nemožné.<sup>9</sup>

Filmový festival v Karlových Varoch je udalosť, ktorá sa odohráva na ploche deviatich dní. Keďže som ako výskumník nemala možnosť byť na miestach, kde sa deje veľká časť obchodného vyjednávania, táto časť festivalového vplyvu na distribúciu a ďalšie putovanie filmov mi ostáva skrytá. Referovanie cez odpovede respondentov má prirodzene veľké riziko skreslenia dát a je problematické i kvôli malej ochote respondentov odpovedať na tieto otázky. Väčšina respondentov odmietla o obchodných faktoch vypovedať, napríklad i kvôli tomu, že účasť na niektorých z festivalov ešte nemali v čase konania rozhovorov respondenti potvrdnúť oficiálne. Preto až následný zber dát, ktorý nekončí, kým je film vo svete premietaný, môže ukázať jeho putovanie či úspechy. Zároveň tak zatiaľ nie je možnosť poukázať na kauzalitu výsledkov ďalšieho putovania filmov s účasťou týchto filmov v súťažnej sekcii Na východ od Západu.

Veľká časť úspechu filmového tvorca je založená na jeho prezentácii seba samého verejnosti. Tlak na skreslenie odpovedí, ktoré sú prakticky bez možnosti ich anonymizovania, je teda o to väčší.

Pýtanie sa dramaturgyné osobitne na motivácie výberu filmov po tomto akte, ktorý je spoločný, mohol priniesť ďalšie skreslenie dát.

### História vzniku filmových festivalov a jej vplyv na dnešnú pozíciu Karlovarského filmového festivalu vo svete

Dnešná podoba filmových festivalov je do značnej miery ovplyvnená historickým kontextom ich vzniku. Korene filmových festivalov sa dajú hľadať už vo filmových kluboch a uzavretých spoločnostiach intelektuálov avantgardy v 20. a 30. rokoch minulého storočia.<sup>10</sup> Po vojne sa však situácia mení a vznik festivalov je do veľkej miery podporený geopolitickými tlakmi. Napríklad v prípade festivalu v Cannes ide o iniciatívu Francúzska, Veľkej Británie a Spojených štátov amerických za vytvorenie festivalu, ktorý bude v opozícii fašistickým Benátkam, ovládaným Benitom Mussolinim a jeho bratom. Podobne je na tom i Berlín, ktorý okrem toho, že si od založenia festivalu sľuboval oživenie filmového priemyslu po vojne, býva pokladaný za strategický ťah Spojených štátov amerických<sup>11</sup> v studenej vojne. Festival sa stal dôležitým symbolom obnovy prosperity a demokracie Západného Nemecka.

Dôležitým faktorom pri vzniku festivalov bol i vplyv Hollywoodu na Európu – kolísku filmových festivalov.<sup>12</sup> Na jednu stranu je takmer isté, že silnejší vplyv hollywoodskej produkcie, ktorá mala lepšie predajné stratégie i prijateľnosť širším publikom, chcela Európa kompenzovať prehliadkou svojich národných kinematografií. I preto prebralo veľa festivalov po vzore Hollywoodu napríklad hviezdny systém, ktorý tak nakoniec prispel k veľkým úspechom takých festivalov akým je i Cannes.

Dôležitý historický vývoj kinematografie prinieslo taktiež predstavenie zvukového filmu.<sup>13</sup> Vďaka zavedeniu zvukovej stopy vznikla kríza, ktorá súvisela i s jazykovými odlišnosťami v rámci Európy, ktoré sa už nedali odstrániť len prekladom medzititulkov. Muselo sa začať dabovať, alebo pridávať titulky. I tento aspekt sa zvykne pripisovať k nárastu národného ctenia v krajinách, i keď za hlavný vplyv sa pokladá sociálne-politická situácia medzivojnového obdobia. Filmové festivaly vstúpili do tejto éry v podobe možnosti, ako nepotlačovať národné rozdiely, ale práve vyzdvihnúť to najlepšie, čo národná kinematografie poskytuje.

Marijke de Valcková rozdeľuje históriu filmových festivalov na tri fázy:<sup>14</sup>

1) Od vzniku prvého pravidelného festivalu v Benátkach v roku 1932 až do roku 1968, kedy otrasy prerušili festivaly v Cannes a Benátkach a následne v 70. rokoch spustili reorganizáciu pôvodných festivalových formátov. Tie dovtedy slúžili predovšetkým ako prehliadky národných kinematografií.

2) Nezávisle organizované festivaly, ktoré pôsobia ako ochrana kinematografického umenia, ale aj ako prostredníci a pomocníci filmovému priemyslu. Táto fáza končí v 80. rokoch, kedy sa festivaly globálne šíria, vytvárajú okruh filmových festivalov a plynule prechádzajú do tretej fázy.

3) Fenomén festival sa paušálne stáva profesionalizovaným a inštitucionalizovaným.

Mezinárodný filmový festival Karlovy Vary bol založený v roku 1946 pôvodne v Mariánských Lázních aby prezentoval nedávno znárodnenú kinematografiu – po bokoch kinematografií z krajín s dlhoročnou tradíciou ako USA, Francúzsko, Švédsko či Veľká Británie. Politický zvrät v roku 1948 však na dlhú dobu ovplyvnil ďalšie smerovanie festivalu. Jindřiška Bláhová vo svojej analýze prvých desiatich rokov festivalu nazýva prvý ročník festivalu dokonca „nacionalistickým gestom“, ktoré zapadalo do novej povojnovej politiky v nadväznosti napríklad na Benešove dekréty – oficiálnu rétoriku festivalu napĺňali slová o „odněmčení a odnacionisovaní“, dôležitú úlohu zohrávalo i situovanie festivalu do kúpeľných miest blízko nemeckého pohraničia a do Sudet či definovanie jedinečnosti českého a slovenského filmu.<sup>15</sup> V odborných diskusiách, ktoré boli jadrom festivalu v prvých rokoch (ani tentokrát nešlo primárne o film), sa prejavoval manifestačný charakter festivalu: prednášky slúžili predovšetkým na obhájenie znárodnenia filmu a vysvetľovanie návazných ideí západným novinárom. Na rozdiel od festivalu v Zlíne, v Karlových Varoch hľadal Státní film reprezentatívnu obchodnú a zahranično-politickú platformu.

Neskôr sa rétorika festivalu zmenila na panslavistickú a slovanskú, až postupne prešla do politicko-ideologickej rétoriky dvoch blokov: socializmu a kapitalizmu.<sup>16</sup>

Festival v nasledujúcich rokoch fungoval, alebo minimálne chcel fungovať, ako alternatíva ku západným modelom festivalov – teda sa zaujímavým spôsobom vymedzoval v okruhu filmových festivalov. Ako paralela medzi udalosťami z festivalu v Cannes v roku 1968, môže slúžiť i bojkotovanie festivalov v Cannes a Benátkach Sovietskym zväzom v roku 1948. I keď sa ideovo jednalo o odlišné dôvody a neznamenalo to zrušenie celého festivalu. Bláhová naznačuje, že Mezinárodný filmový festival v Karlových Varech mohol byť i náhradou týchto bojkotovaných festivalov.

Východná sféra vplyvu pôsobila na tento festival výrazne. Veľký priestor bol napríklad už v päťdesiatych rokoch poskytovaný rozvíjajúcim sa kinematografiám Afriky a Latinskej Ameriky, kde chcel Sovietsky zväz získať politický i ekonomický vplyv. Sovexportfilm, teda obdoba národných filmových agentúr, fungoval napríklad ako prostredník medzi Áziou a festivalom.

Vznik festivalu v Karlových Varoch mohol byť spôsobený i miestnou politickou snahou o alternatívu ku Benátkam, kvôli čomu sa zvažoval i kúpeľový charakter mesta. V momente, keď bolo jasné, že s podobným zámerom vzniká i Cannes, sa narýchlo rozhodlo o dokončení načatej práce, preto sa vznik Mezinárodného filmového festivalu v Karlových Varoch ráta do úplne prvej vlny zakladania festivalov spolu s Locarnom a Cannes.<sup>17</sup>

Vďaka historickému kontextu vzniku festivalu a jeho geo-politickej sfére vplyvu v minulosti si festival doteraz udržiava silnú pozíciu medzi filmovými tvorcami z tzv. východu. Odpovede filmových tvorcov zo sekcii Na východ od Západu na otázku, odkiaľ poznajú filmový festival, odhalili niekoľko možných ciest, ktorými sa táto znalosť festivalu z minulosti udržiava dodnes.<sup>18</sup>

„Vieme o ňom už dlho. Predovšetkým preto, že spolu s Moskvou patril v Sovietskom zväze medzi známe festivaly,“ uvádza napríklad Asif Rustamov.<sup>19</sup>

<sup>9</sup> Ich neochotu spolupracovať s akademikmi takto otvorene pričíta Iordanova i možnému praniu peňazí.

BLÁHOVÁ, Jindřiška. Empirický výzkum festivalů je kľúčový, ale téměř nemožný: Rozhovor s Dinou Iordanovou. *Illuminace: Časopis pro teorii, historii a estetiku filmu* 26, 2014, č. 1, s. 99–105.

<sup>10</sup> DE VALCK, M. Op. cit. s.23

<sup>11</sup> Iniciátorom jeho založenia bol americký dôstojník Oscar Martay.

<sup>12</sup> ELSAESSER, Thomas. *European Cinema Face to Face with Hollywood*. Amsterdam: Amsterdam university Press 2009. s. 34–55.

<sup>13</sup> V roku 1927 sa premietal prvý zvukový celovečerný film *The Jazz Singer* (Réžia Alan Crosland, 1927) a v roku založenia Benátok 1932 bol zvuk už v kinematografii plne zavedený.

<sup>14</sup> DE VALCK, M. Op. cit., s. 19–20.

<sup>15</sup> BLÁHOVÁ, Jindřiška. Národní, mezinárodní, globální: Proměny rolí filmového festivalu v Mariánských Lázních / Karlových Varech 1946 až 1959. In SKOPAL, Pavel (ed.). *Naplánovaná kinematografie: Český filmový průmysl 1945–1960*. Praha: Academia, 2012, s. 174–211.

<sup>16</sup> BLÁHOVÁ, J. Národní, mezinárodní, globální: Proměny rolí filmového festivalu v Mariánských Lázních / Karlových Varech 1946 až 1959. Op. cit.

<sup>17</sup> Tamtiež.

<sup>18</sup> Citované odpovede pochádzajú z rozhovorov vedených v júli 2014 v Karlových Varoch počas festivalu, pred vyhlásením víťazov súťaže.

<sup>19</sup> „We have known about it for a long time, especially because it was a famous festival with Moscow in the Soviet Union.“

Thomas Logoreci znalosť festivalu pokladá za samozrejmosť: „*Karlovy Vary majú dobré meno. Ani neviem, kedy som prvýkrát počul o Karlových Varoch.*“<sup>20</sup>

V regióne bývalej Juhoslávie sa jedná tak isto o známe meno: „*Je to veľký festival a myslím, že práve v bývalej Juhoslávii patrili medzi populárne festivaly, pretože i moji rodičia a staršie generácie o ňom vedeli či vedia,*“ poznamenáva slovinšská režisérka Sonja Prosenčová.<sup>21</sup>

Niekoľkí z filmárov však majú hlbšie znalosti festivalu práve vďaka jeho súčasnej previazanosti s regiónom: „*Prvýkrát, keď som serióznejšie spoznala a skutočne si zamilovala Karlovy Vary, bolo, keď sa rozhodli vytvoriť priestor pre Albánsku kinematografiu,*“ spomína albánska režisérka Iris Eleziová.<sup>22</sup>

Silný vplyv festivalu je udržiavaný v regióne doteraz, a to rôznymi ďalšími mechanizmami:

Virág Zomboráczová spomína iné filmy z domácej produkcie, ktoré sa tu vyskytli: „*Môj producent tu mal v minulosti filmy, bol tu i Vyšetřovatel*“<sup>23</sup> či *Pál Adrienn*<sup>24</sup>.<sup>25</sup>

Ako dobrý zdroj informácií o festivale však slúži i vzdelávací systém: „*Keď som študoval na VGIKu, tak nám i v škole o festivale hovorili, ukazovali nám aj filmy z festivalu. Zúčastnil sa ho celý rad ruských režisérov, a dokonca aj môj pedagóg, myslím, tu získal pred tromi či štyrmi rokmi nejaké ocenenie,*“ spomína Ivan Tverdovský.<sup>26</sup> Aj Ivan Ikič o festivale vie z čias svojho štúdia filmovej réžie v Srbsku.

Niektorí z tvorcov majú pozitívne skúsenosti s festivalom aj z minulosti: „*Mal som tu aj svoj predchádzajúci – môj prvý – film vo Works in Progress,*“ spomína Darko Lungulov.<sup>27</sup>

A všetci pokladajú znalosť o festivale za samozrejmosť ich profesie. Režisérske duo Katrin a Andreas Maimikovci tvrdia: „*Ako filmoví tvorcovia vieme všetko o filmových festivaloch, pretože náš film prihlasujeme na niekoľko festivalov.*“<sup>28</sup>

Thomas Logoreci festival pokladá za známe centrum východoeurópskych filmárov: „*Ak ste východoeurópsky filmár, jedná sa v podstate o hlavný festival, na ktorom, myslím, chcete mať premiéru svojho filmu, pretože je to centrum známe svojou znalosťou východoeurópskych filmárov. Tak isto je ale veľmi dôležitý pre možných distribútorov a nákupcov a iných festivalových dramaturgov, ktorí sa tu sústreďia.*“<sup>29</sup>

Pre daný región sa teda jedná o historicky známy festival. Jeho meno sa udržiava i cez filmové školy, miestnych pedagógov či úspechy iných domácich filmárov na tomto festivale. Medzi tvorcami je festival preslávený, otázku o pôvode ich znalosti festivalu pokladali mnohí z nich za nezmyselnú. Zároveň pokladajú festival za známy a vplyvný vďaka prítomnosti priemyselného sektoru. Niektorí s ním už mali priame skúsenosti v minulosti, či už cez svoje debuty, krátke filmy či akcie pre zástupcov filmového priemyslu ako Works in Progress. Väčšina z nich je však na tomto festivale prvýkrát.

## Stratégie, dramaturgia a pragmatická politika festivalov

Posledný výrok o prítomnosti distribútorov, nákupcov či iných festivalových dramaturgov, naznačuje, čo sú dôležité elementy každého festivalu, ktoré dnes určujú jeho pozíciu v okruhu medzinárodných filmových festivalov. Všetci títo aktéri zohrávajú vo festivalovej sieti strategické úlohy nielen pre seba, ale i pre dramaturgov a nakoniec i filmových tvorcov. Silná motivácia zúčastniť sa festivalu, ovplyvnená prítomnosťou aktérov filmového priemyslu, by sa mohla zdať veľmi vzdialená tomu, čo mnohí diváci pokladajú za primárnu funkciu festivalu, teda prehliadku toho najlepšieho v kinematografii.

Veľká časť vedeckého diskurzu i českej tlače sa venuje problému komercializácie, využívania festivalu v Karlových Varoch predovšetkým ako spoločenskej udalosti a hlavne odklonu od cinefilie.<sup>30</sup> Ten býva často „potvrzovaný“ i kritikou, ktorá poukazuje na preberanie snímok od festivalov v Cannes, Berlíne či Benátkach a neschopnosti prinášať obdobne populárne snímky samotnými Karlovými Varami.<sup>31</sup> Ale i preslávené Cannes či Rotterdam podliehajú kritike komercializácie, a to takmer od svojich počiatkov.<sup>32</sup>

Existuje niekoľko rôznych pohľadov na tento problém, z ktorých každý inak rieši vzťah medzi festivalom, ako miestom pre umelecky hodnotnejšie filmy, ktoré veľmi často nemajú obchodný potenciál, a miestom pre filmový biznis. Na prvý pohľad sa jedná o dichotómiu, ale tieto dve časti sú neoddeliteľné a navzájom sa dopĺňajú.

Podľa eseje Roberta Koehlera prekračovanie toho, čo sa pokladalo za limity kinematografie prostredníctvom nových filmov je často potláčané na úkor predajnosti filmov.<sup>33</sup> Nikto nie je lepšie vyzbrojený na ochranu kinematografie ako filmové festivaly (ani filmoví kritici), preto by to malo byť festivalovou prioritou, tvrdí v eseji.

„*Ak berieme v úvahu, že len malá časť festivalov je skutočne schopná zabezpečiť si filmy, ktoré naozaj chcú (jedná sa pravdepodobne len o tieto štyri: Cannes, Toronto, Benátky, Berlín), a pri pripustení faktu, že moc, akú majú medzinárodné obchodné spoločnosti v kontrole následného putovania filmov, je väčšia než kedykoľvek v minulosti (jedná sa o kľúčových aktérov festivalov na celom svete), festival poháňaný serióznou cinefiliou by mal byť stále schopný dostať mnoho z filmov, o ktoré má záujem.*“<sup>34</sup>

Napriek týmto možnostiam podľa Koehlera však ostáva pravdou, že kinematograficky zaujímavejšie snímky, ktoré sa často ukrývajú v sekciách s názvami ako „polnočné šialenstvo“, „extrémne vízie“ či „za hranicami“ (v prípade Karlových Varov sú to o niečo neutrálnejšie názvy „Jiný pohľad“ a „Imagina“), bývajú odsúvané na druhú koľaj, kdežto pozornosť väčšiny sa sústreďuje na súťaže a premiéry. Na vplyvných festivaloch sú v hlavných súťažných sekciách častejšie filmy s leskom, bez zaujímavých umeleckých vlastností, a tie kinematograficky zaujímavejšie bývajú marginalizované.

I tvorcovia sekcie Na východ od Západu sú si často vedomí toho, aký môže existovať nepomer medzi festivalom ocenenými filmami a ich dlhodobou nekomerčnou hodnotou:

KOLÁŘ, Jan. 46. MFF Karlovy Vary 2011 / Archivy a debuty. *Cinepur* [online], 2. júl 2011 [vid. 2014-05-19]. Dostupné z internetu: <<http://cinepur.cz/article.php?article=2090>>

Ako príklad obrazu budovaného práve opačným smerom:

SPÁČILOVÁ, Mirka. Jak se pětadvacet lahůdek z Cannes dostane až do Karlových Varů. *Idnes.cz* [online], 3. jún 2014 [vid. 2013-10-09]. Dostupné z internetu: <[http://kultura.idnes.cz/rozhovor-zaoralova-04b-/filmovy-festival-vary.aspx?c=A140703\\_112524\\_filmovy-festival-vary\\_ts](http://kultura.idnes.cz/rozhovor-zaoralova-04b-/filmovy-festival-vary.aspx?c=A140703_112524_filmovy-festival-vary_ts)>.

<sup>31</sup> Posledný skutočný „festivalový hit“, ktorý Karlove Vary objavili, bol snímok *Amélie z Montmartru* v roku 2001 (Le Fabuleux Destin d'Amélie Poulain). Réžia Jean-Pierre Jeunet, 2001)

<sup>32</sup> Zaujímavo tento stav popísal už André Bazin, spoluzakladateľ Cahiers du cinéma a jeden z najznámejších filmových kritikov. Vo svojom príspevku reflektuje človeka od médií vo zvláštnom režime, ktorý pripomína náboženský poriadok. Článok vyšiel prvýkrát v Cahiers du cinéma v roku 1955 a preklad názvu, ktorý autorka pokladá za najbližší originálu by znel Festival vnímaný ako náboženský poriadok (fr. originál Du festival considéré comme un ordre). Bazin, ktorý navštevoval Cannes v podstate od jeho založenia, mal možnosť sledovať vývoj rituálov a hierarchie (tvorcovia a hviezdy, ich privilegované miesta v kinách). Vid' BAZIN, André. The Festival Viewed as a Religious Order. In PORTON, Richard (ed.), *Dekalog 3: On Film Festivals*. London: Wallflower 2009, s. 13–19.

<sup>33</sup> KOEHLER, Robert. Cinefilia and Film Festivals. In PORTON, R. Op. cit., s. 81–97.

<sup>34</sup> Tamtiež.

<sup>20</sup> „*Karlovy Vary has a reputation. I can't think of the first time I've heard about Karlovy Vary.*“

<sup>21</sup> „*I think maybe especially in former Yugoslavia it was one of the more famous festivals, because also my parents and the older generations knew it and know it.*“

<sup>22</sup> „*The first time I seriously learned about and really loved Karlovy Vary was with the idea that they wanted to open up a venue for Albanian cinema.*“

<sup>23</sup> *Vyšetřovatel* (A Nyomozó). Réžia Attila Gigor, 2008.

<sup>24</sup> *Pál Adrienn*. Réžia Ágnes Kocsis, 2010.

<sup>25</sup> „*My producer had films here before, and also Investigator and Adrienne Pál were here.*“

<sup>26</sup> Preklad rozhovoru do a z ruštiny veľkoryso poskytla oficiálna prekladateľka festivalu.

<sup>27</sup> „*I had the previous movie, my first, at Works in Progress presentation.*“

<sup>28</sup> „*As filmmakers we know everything about festivals, because we submit our film to several festivals.*“

<sup>29</sup> „*If you are an East European filmmaker, it's sort of the main film festival, I think, you want to premiere your film at, because it's a hub known for knowing East European filmmakers. But also it is very important for possible distributors and buyers and other festival programmers who all converge here.*“

<sup>30</sup> Vid' FELCMAN, Jakub. Festivalové rošády / Cannes 2009. *Cinepur* [online], 23. august 2007 [vid. 30. októbra 2013]. Dostupné z internetu: <<http://cinepur.cz/article.php?article=1688>>.

Reflexia zmien v dramaturgii v rozhovore s Karlom Ochom, kedy sa celá sekcia venovaná len prehliadke filmov z Cannes zrušila:

„Neverím v ceny, myslím, že sú podobné ako súťaž Miss Universe, s rovnakými metódami. Súťaž o to, kto je najkrajšie dievča na svete – čo je najlepší film. Ak dostanete cenu Miss Universe, môžete dostať nejaké pracovné príležitosti, môžete sa stať tvárou nejakej veľkej značky, to je tak vždy. Áno, občas to filmu pomôže, ale poznám mnoho snímok, ktoré nikdy žiadnu cenu nedostali a sú to úžasné filmy! A neboli zabudnuté, stále existujú,“ vysvetľuje Ivan Ikič.<sup>35</sup>

Teóriu festivalovej siete, ktorá vzájomné vplyvy rôznych aktérov zohľadňuje, využíva i Mark Peranson, keď vysvetľuje záujmy jednotlivých skupín vo svojich tabuľkách dvoch extrémnych festivalov – tzv. obchodného a diváckeho.<sup>36</sup> Mark Peranson pre lepšiu ilustráciu politiky, ktorá sa na festivaloch odohráva, rozdelil festivaly na dva typy, dve extrémne polohy – utopistický a antiutopistický festival. Jeden s dramaturgiou zameranou na komerciu a zvrchovanosť malej skupiny ľudí,<sup>37</sup> dokonca s niečím podobným korupcii.<sup>38</sup> Druhou dramaturgiou je festival zameraný na divákov, ktorého ciele nie sú komerčné.

Obchodný festival	Divácky festival
Vysoký rozpočet, náklady na réžiu (vedenie festivalu) primárne nepochádzajú od divákov/ z kúpy lístkov	Nízkorozpočtový, veľká časť režijných nákladov pochádza z návštevnosti
Orientované na premiéry (svetové či medzinárodné)	Nezaujímajú sa o premiéry
Sponzori predovšetkým z radov podnikov	Obmedzené sponzorstvo zo strany podnikov
Hostia prítomní u väčšiny filmov	Obmedzený počet hostí
Prítomnosť trhu/ obchodu	Malá prítomnosť obchodu
Početný personál	Malý personál
Veľká konkurencia	Malá konkurencia
Investície do filmových fondov/ „tretieho sveta“	Žiadne investície do filmov
Retrospektívy	Pomenej retrospektív
Väčšina filmov je ponúkaných festivalu	Väčšina filmov je vidieť už na iných festivaloch, alebo sú vyžiadané festivalom
Dotýka sa hollywoodskych štúdií	Málo sa dotýka hollywoodskych štúdií
Stále sa rozširuje	Obsah ostáva približne rovnakej veľkosti

Tab. č. 1 Dva ideálne festivalové modely, v ktorých je jeden označený ako Business festival, a ten druhý ako Audience festival, teda obchodný a divácky festival. Peranson nezabúda zdôrazniť, že väčšina festivalov sa pohybuje v zóne medzi týmito dvoma extrémami.<sup>39</sup>

<sup>35</sup> „I don't believe in awards. I think it's like a Miss Universe contest, with the same methodology. A contest of who is the most beautiful girl, which one is the best film. Yes, if you get a Miss Universe award, you can get some jobs as a representative of some big brand, and it's always like that. It helps, sometimes. But I know many films that never got an award and they are great! They were never forgotten, they still exist.“

<sup>36</sup> PERANSON, Mark. First You Get the Power, Then You Get the Money: Two Models of Film Festivals. In PORTON, R. Op. cit., s. 25–28.

<sup>37</sup> Zvrchovanosť obmedzenej skupiny ľudí je referencia i na festival Cannes – teda obchodný uzol, kde sa všetko rozhoduje, ale radový divák naň nemá prístup. Pozvánky dostávajú len filmoví tvorcovia, poniektorí kritici, časť tlače a obchodníci. Reakcie divákov „mimo priemysel“ však nikto z nich na festivale nevidí.

Túto tabuľku dopĺňa Mark Peranson tabuľkou o záujmových skupinách a ich funkcií na filmovom festivale:

Záujmová skupina	Obchodný festival	Divácky festival
Distribútori / Nákupci	Na domácej pôde, používajú festival ako odrazový mostík pre filmy, ktoré majú byť čoskoro uvedené do obehu, využívajú výhody festivalu/ prítomnosti tlačových konferencií; nákupci navštevujú festivaly aby získali nové filmy (čo vedie k potrebe početných premiér)	Ak distribútori veria, že publikum dokáže šíriť správy o filme dostatočným spôsobom (robia mu dobré meno), zvyknú festival využívať pre novšie uvedenia filmov; nákupci môžu byť na festivale i kvôli špeciálnym oblastiam (napr. festival má silnú dokumentárnu sekciu, alebo sa jedná o konkrétnu národnú kinematografiu)
Obchodní zástupcovia	Miesto propagácie a predaja filmov distribútorom	Zdroj financií pre navštevovanie business festivalov
Sponzori	Potreba byť uspokojovaný, často prítomnosťou celebrit	Potrebujú byť uspokojovaní „sponzorskými filmami“, viac komerčne zameranými filmami s hviezdami, alebo ľahšie strávitelnými pre publikum.
Vláda	Propagácia národnej kinematografie	Propagácia národnej kinematografie
Diváci	Menej starostí, radi uvidia všetko, čo prešlo festivalovým schvaľovaním ako dobrú značku a nebudú sa sťažovať	Dôležitý je práve záujem, s tým však súvisí i problém, že diváci majú často iný vkus ako dramaturgovia
Kritici	Hostiny pre mainstreamových kritikov, „artovejšie“ filmy pre špeciálnu tlač	Potreba zaujímať sa o reakcie miestnych kritikov, keďže sa jedná o propagačné nástroje predaja lístkov
Filmári	Navštevujú festival kvôli práci, pre vytváranie hlavnej publicity.	Nejedná sa až tak o prácu (skôr o oddych), kontakt s publikom, ostatnými filmármi. Často sa jedná o mladších tvorcov.

Tab. č. 2: Festivaly skúmané ako politickí aktéri s identifikovanými záujmovými skupinami, ktoré nastavujú následné medzinárodné šírenie „artových“ filmov.<sup>40</sup>

Ekonomické dopady festivalu ovládajú veľmi často sily mimo organizátorov. Jednou z najmenej známych síl sú obchodní zástupcovia (*sales agent*) – aktéri, o ktorých sa na verejnosti nehovorí, no ich úloha je veľmi podstatná. Pred niekoľkými dekadami tieto funkcie ešte neexistovali, festivalový distribučný trh v rámci svojho vývoja takýchto aktérov začal postrádať. Obchodní zástupcovia sú najčastejšie reprezentanti domácej distribúcie, kinodistribúcie, video, DVD a poslednú dobu i na požiadanie (*on demand*), ktorej predávajú filmy. Sú teda prostredníkmi, a tým pádom i sitom, cez ktoré filmy prechádzajú. Obchodní zástupcovia

<sup>38</sup> I keď sa jedná o korupciu v trocha inom zmysle, ako tá typická politická. V podstate jedným z najextrémnejších príkladov, ktoré by mohli tento typ korupcie vysvetliť, je dodávanie filmov v tzv. bundles – teda balíkoch. To znamená, že ak chce festival premietnuť jeden film, dostane ku tomu i film, o ktorý vôbec nemá záujem – a jeho umelecké hodnoty sú tiež pochybné. Jedná sa však o podmienku premietnutia toho prvého – našťastie je to vraj dosť neobvyklá praktika, ale jej existencia nie je úplne popieraná.

<sup>39</sup> Tamtiež.

<sup>40</sup> Tamtiež.

zaujali miesto, ktoré kedysi patrilo národným agentúram. Ak chcel v minulosti festival premietiť napr. francúzsky film, jednal s Unifrance. Dnes jedná s obchodnými zástupcami a Unifrance dnes pôsobí skôr ako propagátor.

Vplyvní obchodní zástupcovia<sup>41</sup> môžu ovplyvňovať trh s „artovými“ filmami i na základe ich finančnej podpory v štádiách produkcie. Následne rozhodujú, na ktorých festivaloch sa bude film uvádzať a často požadujú „poplatky“ od festivalov na pokrytie nákladov, ktoré v sebe zahŕňajú i účasť na „obchodných“ festivaloch. Ak je film vybraný do festivalu v Cannes alebo do Berlína či Toronta, ktoré majú moc i peniaze, neplatia sa žiadne premietacie poplatky. I preto je v tabuľke číslo 2 kolónka obchodných zástupcov na diváckom festivale vyplnená formuláciou: „Zdroj financií pre navštevovanie business festivalov.“ Bežné ceny za premietanie filmu sa pohybujú okolo 1.000 € za dve premietania.

Problém nastáva i s diváckou obcou, čím viac divákov totiž stihlo vidieť film, tým horšie ho môže obchodný zástupca predať distribútorovi. Opačným argumentom je práve dobré meno, ktoré filmu dodáva účasť na festivale. Tak či onak, nemusí byť výnimkou, že sa vďaka diváckemu úspechu na festivale film nakoniec nedostane do širšej distribúcie, i keď má veľký predajný potenciál.<sup>42</sup> Niekedy sa však obchodní zástupcovia rozhodnú poskytnúť vyhladávaný film čo najviac festivalom. Úspech jednej alebo druhej extrémnej stratégie však pripomína lotériu.<sup>43</sup>

Z vyššie načrtnutého by mohlo vyplývať, že mocné a finančne dobre zabezpečené festivaly budú premietiť samé vynikajúce snímky. Na výberový proces však vplyvajú ešte aj iní aktéri, ktorí musia byť uspokojení, a jedným z dôležitých faktorov je exkluzivita – premiéra filmu je dôležitejšia, ako jeho „už odhalená“ kvalita.<sup>44</sup>

Termín „sendvičový proces“ pre festivalovú pragmatickú politiku zaviedol bývalý niekoľkoročný riaditeľ festivalu v Rotterdame Simon Fields.<sup>45</sup> Vysvetľuje ním systém, kedy žiadané populárnejšie snímky s veľkou propagáciou umožňujú veľkým festivalom podporu tých „slabších“, ale zato zaujímavejších filmov, napríklad v nesúťažných sekciách. Nepokladá teda zásahy priemyslu za nutné zlo, skôr za možnosť, ako viac podporiť to lepšie v kinematografii.

Ak by sme sendvičový proces aplikovali na Karlovy Vary, známe snímky, hlavná súťažná sekcia a premiéry by zabezpečovali chod ostatných sekcií, napríklad i Na východ od Západu, ktorá zároveň funguje aj ako vlajková loď tohto festivalu a časť, ktorou sa Karlovy Vary odlišujú od ostatných.

Na príklade ročníka 2013 by mohli byť touto podporou do veľkej miery dve celebrity: John Travolta a Oliver Stone.<sup>46</sup> Dobrým príkladom politického „balíčka“ môže byť film *Killing Season*, v ktorom Travolta hrá hlavnú rolu, ktorý mal v Karlových Varoch v roku 2013 premiéru, a ktorý by sa do kategórie „artový“ nedal zaradiť.

Festival v Cannes dnes funguje ako hlavné trhovisko s „artovými“ filmami, preto sa tu koncentrujú obchodní zástupcovia, i snímky či zástupcovia z Českej republiky.

„To je jediné miesto, ktoré tomu môže dať takovú pozornosť, že i lidi, kteří tvoří filmy, kteří mají pocit, že je mají tvořit, tak když se dostanou do Cannes, do soutěže, tak pak je šance, že si toho všimne zbytek světa. Berlín ani Benátky tuto sílu nemají,“ uviedol v článku Českého rozhlasu Kryštof Mucha, aktuálny výkonný riaditeľ Karlovarského festivalu, ktorý v Cannes prezentoval český film *Ve stínu*,<sup>47</sup> a ktorý sa nakoniec nedostal na užšiu kandidátku súťažných snímokov).<sup>48</sup>

Priestor, ktorý je zaujímavejší pre filmovú kritiku a cinefilov je i v Cannes v sekcii Director's Fortnight, ktorá vznikla po známej kritike úzkoprstosti festivalu v rokoch 1968–1969, alebo sekcii La Quinzaine de Réalisateur, kde dochádza k viac experimentálnej dramaturgii. Incident z roku 1968 je ale dodnes zaujímavý i pre Českú republiku. V rámci búrlivých šesťdesiatych rokov totiž vyvrcholil politický odpor (ktorý súvisel pravdepodobne i s kritizovanou hierarchizáciou a komercializáciou) prerušením festivalu militantnými filmármi. Samotný festival sa zo šoku prebral pomerne rýchlo, český film, ktorý v tom čase vzbudzoval veľkú pozornosť, však možno utrpel výraznejším spôsobom.<sup>49</sup> Zrušenie 21. ročníka festivalu v Cannes totiž zmarilo šance získať Zlatú palmu za filmy *Hoří, má panenko*, *O slavnosti a hostech* alebo pre film *Rozmarné léto*.

Ako z doterajších štúdií festivalov vyplýva, svetová politika je úzko prepojená s politikou festivalovou. Filmy sú ekonomicky i časovo náročným umením, a preto pragmatická politika vážne zasahuje do stratégií všetkých aktérov v sieti, teda i dramaturgov či filmárov.

### Festivalové stratégie – porovnanie pohľadu dramaturga a filmových tvorcov

Z odpovedí filmových tvorcov vyplýva, že sú si dobre vedomí stratégií, ktoré pri výbere festivalov používajú: „Viete, festivalové politiky sú veľmi tvrdé, pretože všetci chcú mať premiéru a každý má vlastný prístup k tomu, čo chcú v ten rok ukazovať. A ak váš film neseď do ich programu, máte veľký problém,“ hovorí napríklad Ivan Ikič.<sup>50</sup>

Aký je vzťah filmárov ku iným festivalom vo festivalovom okruhu dobre vystihuje i Asif Rustamov: „Chcel by som byť prezentovaný povedzme v Cannes, ale Karlovy Vary sú najlepším miestom, kde byť objavený ako debutujúci autor. Väčšie festivaly sa zameriavajú na hviezdy a Karlovy Vary v rámci festivalov tejto úrovne, myslím si, sú najlepším miestom (možno ešte Locarno) ako byť i s filmom objavený.“<sup>51</sup>

Dramaturgická stratégia festivalu sa v práci odráža dvoma spôsobmi – prieskumom a skladbou programu. Prieskum (*scouting*) je základný výber filmov sekcie Na východ od Západu, ktorý vzniká v podstate celoročnou prácou dramaturga, ktorý oblasť sleduje. V prípade Lenky Tyrpákovovej sa jedná o región. Jedným zo zdrojov informácií sú filmové inštitúcie, ktoré vydávajú brožúrky s prehľadom pripravovaných snímokov. S dramaturgami sú inštitúcie v kontakte, často ich sami informujú o filmoch, ktoré sa do dramaturgie hodia. „Znají festival a zhruba ví, jaké filmy nás zaujímají,“ potvrdzuje Lenka Tyrpáková.

K tomu sa pridáva množstvo producentov, ktorí festivalom prechádzajú, alebo oňho majú záujem, čo platí i pre filmových tvorcov. Napríklad Darko Lungulov či Jitka Rudolfová sa do Karlových Varov, kde debutovali, vracajú i s druhými filmami. A časť filmov má už i svoje obchodné spoločnosti, ktoré vlastnia práva, a ktoré tieto filmy ponúkajú festivalom.

Veľkým prínosom je i dramaturgovo obchádzanie iných festivalov a akcií filmového priemyslu, ktoré majú, podobne ako Karlovy Vary, vlastné works in progress, teda prezentácie filmov pred dokončením. Jedná sa o uzavreté projekcie pre ľudí z filmového priemyslu. Tyrpáková napríklad jazdí do Sofie, kde sa prezentujú najnovšie bulharské filmy, ktoré ešte nemali premiéru, a z ktorých sa dá následne vyberať. Rovnako jazdí i do Varšavy na miestny CentEast Market, ktorý funguje ako spádová oblasť pre works in progress práve z krajín strednej a východnej Európy. Cielený výber snímokov, ktoré sa do sekcie dostávajú skrz mapovanie terénu, teda prieskumom, býva často znakom festivalov, ktoré v tabuľke Marka Peransona zastupujú model obchodného festivalu.

<sup>41</sup> Wild Bunch, Fortissimo, Celluloid Dreams, Films Distribution, Pyramide, Bavaria-Film.

<sup>42</sup> Znie to ako protirečenie, ale jedná sa skutočne o krehký balans medzi tým, koľko film môže zarobiť, či akú stratu spôsobí.

<sup>43</sup> Obširnejšie o probléme distribúcie štúdia pojednáva neskôr.

<sup>44</sup> Obraz, ktorý si festivaly budujú, je často založený na pripomínaní koho každého v minulosti „objavili“ ako neskôr obecné rozpoznanú kvalitu.

<sup>45</sup> QUANDT, James. The Sandwich Process: Simon Fields Talks About Polemics and Poetry at Film Festival. In PORTON, R. Op. cit., s. 53–80.

<sup>46</sup> Oliver Stone svojimi kontroverznými výrokmi o americkej politike odpočúvania a vzťahu ku Edwardovi Snowdenovi vyvolal dokonca celkom široký ohlas vo svetových médiách.

<sup>47</sup> *Ve stínu*. Réžia David Ondříček, 2012.

<sup>48</sup> ŠMÍD, Jan – MAŇOUR, Igor. Na filmovém festivalu v Cannes Češi nechybějí, shánějí peníze na další filmy. *Rozhlas.cz* [online], 18. marec 2013 [cit. 3. marca 2014]. Dostupné z internetu: <<http://www.rozhlas.cz/zpravy/film/zprava/1213626>>.

<sup>49</sup> Eva Zaoralová vo svojej biografii *Život s filmem* spomína na nasledujúci ročník 1969 ako na rovnako nezdemokratizovaný, kam sa na večerné predstavenia naďalej nosil smoking a u dám sa vyžadovali vysoké podpätky. Vid' PROKOPOVÁ, Alena. *Život s filmem*. Praha: Novela bohemia, 2012.

<sup>50</sup> „You know, festival policies are very very tough, because everybody wants to premiere and they all have their approach, what they want to show that year. And if your film is not fitting into their programme, you have a big problem.“

<sup>51</sup> „I would like to be presented, let's say, in Cannes, but Karlovy Vary is the best place to be discovered for a filmmaker of a debut film. Because the bigger festivals are focused on the stars and Karlovy Vary, in that level of festivals, I think, is the best place (and maybe also Locarno) to be discovered with your film.“

Aj filmoví tvorcovia sú si vedomí účasti dramaturgyně na prieskume ako znaku radiaceho ho medzi „dobré“ festivaly:

„Nehlásili sme sa sem, poznáme sa s dramaturgyňou, festival robí výborný prieskum. Nie je to vždy tak, že pošlete DVD screener a oni povedia áno, alebo nie. Každý dobrý festival má svoj vlastný prieskum a vedia, čo sa deje, čo sa práve točí a ktorí talentovaní filmári dokončili svoje celovečerné filmy, aby ich mohli vidieť prví,“ odhaľuje napríklad Ivan Ikič.<sup>52</sup>

Ako príklad úspešného prieskumu uviedla Tyrpáková objav z ročníku 2013 na CentEast Market. Jedná sa o film *Kmen*,<sup>53</sup> ktorý sa premietal i v Karlových Varoch v nesúťažnej sekcii Zvláštni uvedení, a ktorý zožínal a doteraz zožína úspechy po rôznych festivaloch. Je však treba podotknúť, že tento film uspel už predtým v Cannes, keď dostal cenu Semaine de la critique.<sup>54</sup>

Čo sa týka výberu do samotnej súťažnej sekcii Na východ od Západu, napríklad film maďarského režiséra Gábora Reisz *Jsou věci divné a nevysvětlitelné*<sup>55</sup> bol predstavený tak isto minulého roku vo Varšave. Producentka filmu sa tu zoznámila s Tyrpákovou, ktorá jej ešte pred uzávierkou prihlášok napísala. Aj na základe tejto korešpondencie producentka film do súťaže poslala. Po zhliadnutí filmu sa v programovom oddelení zhodli, že je to zaujímavý debut, ktorý sa im hodí do ich sekcii. Tak sa tento nízkorozpočtový film dostal do súťaže.

Vyššie opísaný mechanizmus užšieho výberu filmov do súťažnej sekcii prebieha na úrovni programového oddelenia, i preto sa zvykne nazývať programmingom, čo je druhá stratégia výberu filmov. Programové oddelenie v prípade Karlových Varov riadi Karel Och (umelecký riaditeľ), traja dramaturgovia (medzi ktorých patrí i Lenka Tyrpáková), Eva Zaoralová ako umelecká poradkyňa, a ďalší traja programmeri, z ktorých je jeden zameraný na dokumenty. Dohromady sa teda jedná o rozhodovanie ôsmich ľudí.

V rámci rozhodovacieho procesu sa vždy prejavujú subjektívne názory jednotlivcov, takže finálny výber by mal reprezentovať výsledok debaty. Snahou je vytvoriť výber regionálne i žánrovo pestrý a zvažuje sa tiež, či film nie je „príliš lokálny“, či dokáže rezonovať s medzinárodným publikom a či je zaujímavý pre ľudí od filmového priemyslu.

Dramaturg teda musí vyhovieť nielen svojim osobným preferenciám, ale i predpokladaným chutiám divákov a ďalších aktérov z oblasti filmového priemyslu.

Ako Lenka Tyrpáková uvádza: „Hlavní soutěž je vymezena jako filmy ze světové kinematografie. Je to možnost, jak to ještě víc zviditelnit (sekcii Na východ od Západu). Tím, že je to soutěžní sekce, je tam nějaká cena, tak je to přitažlivější i pro tvůrce, tím že máme požadavek premiér, tak je to zajímavé i pro západní ‚industry lidí‘, protože tady vidí něco, co jinde neuvidí. Jinak by sem neměli důvod jezdit, kdyby tady byly filmy, které už někde viděli.“

Dramaturgia teda i nastavením podmienok tejto sekcii vytvára pre filmových tvorcov i ostatných aktérov akýsi druh lákadiel, ako súčasť svojej stratégie.

Tyrpáková pozná dôvody, prečo je sekcia stavaná tak, a nie inými podmienkami: „Jednak by tvůrci asi těžko dali světovou premiéru jen tak do nesoutěžní přehledové sekce, protože v dnešní době producenti řeší různé strategie, je spousta festivalů. Takže vidí, že máme sekci, která je nějak vymezená, snažíme se hledat

debuty a první filmy. A když vidí, že to nějak funguje, že film cestuje po dalších festivalech, že má nějaký další život, tak mají důvod ten film sem dát.“

A ako z odpovedí filmových tvorcov vyplýva, vyššie menované faktory slúžia ako silná motivácia film prihlásiť práve do tejto sekcii:

Grzegorz Jarozsuk popisuje napríklad proces rozhodovania takto: „Keď sme premýšľali nad festivalovou stratégiou, táto sekcia Na východ od Západu je výnimočne vhodná – je to môj prvý celovečerný film, takže je to veľmi dobré miesto, pretože sa sústreďuje na debuty a druhé celovečerné filmy. Takže bolo úplne prirodzené začať premýšľať o tomto mieste. Zároveň je to naša časť Európy, ktorá sa sústreďuje na túto časť Európy. Bolo to rýchle rozhodnutie.“<sup>56</sup>

„Viem, že je to veľmi rešpektovaný festival a má trh, nie tak veľký ako v Berlíne či v Cannes, ale myslím, že rastie. Je tu možnosť pre nákupcov pozrieť si váš film. Rozhodne má prítomnosť filmového priemyslu a jeho tlače,“ uvádza Darko Lungulov, ktorý tým ukazuje znalosť zaradenia festivalu do festivalového okruhu i skrz prítomnosť filmového priemyslu.<sup>57</sup>

Väčšina filmových tvorcov sekcii Na východ od Západu si je vedomá pozície Karlovarského filmového festivalu vo filmovom festivalovom okruhu a možnosťami svojho filmu i seba, ako začínajúcich autorov. Všetci sa zhodujú na tom, že Karlovy Vary predstavujú pre nich dobrý štartovací bod.

Viackrát opakovaná a vyzdvihoaná hodnota, ktorá sa objavovala v odpovediach je i v prípade Grzegorza Jarozsuka samozrejmosťou: „Každý chce začať ukazovať svoj film na festivale úrovne A.“<sup>58</sup>

„Jasné, že nejdeme po peniazoch. V tomto prípade je dôležité urobiť režisérovi dobré meno, [...] chcem, aby jeho filmy videlo širšie publikum. Samozrejme, Karlovy Vary sú príležitosťou, ako to začať. Zároveň by sme boli radi, keby tento film cestoval po mnohých festivaloch, pretože tak získa viac divákov,“<sup>59</sup> uvádza ako ďalší typ strategického rozhodovania produkčná maďarského filmu *Jsou věci divné a nevysvětlitelné*.

Ako na oplátku uvádza režisér tohto snímku, jeho motivácia je jednoduchšia: „Ja by som bol len rád, keby sa mi môj ďalší film robil ľahšie.“<sup>60</sup>

Podobne o festivale zmýšľajú i Katrin a Andreas Maimikovci: „Vytvíjame teraz nový film, a možno nám to pomôže v našej kariéře.“ Katrin Miamiková pridáva ďalší dôvod: „Rozhodne to dodáva filmu určitú propagačnú hodnotu.“<sup>61</sup>

Darko Lungulov si je vedomý, aké riziká so sebou nesie nesprávne rozhodnutie vo výbere stratégie: „[...] pretože spôsob, ktorým prebehne premiéra, ovplyvní ďalší život filmu. Svetová premiéra je pre náš európsky model veľká vec. Nie je to ako v Hollywoode, kde môžu mať festival, ale až tak im na tom nezáleží, pretože majú svoje vlastné cesty. Takže majú svoje premiéry v Cannes a Berlíne, ale vedia sa zariadiť aj bez nich. Pre nás, pre Európanov a menšie filmy, toto je to, čo rozhodne, čo sa ďalej stane s filmom, ako ho uvediete, ako zareaguje publikum, aké dostane recenzie, či je to festival typu A atď. Pre medzinárodný život je to dôležité.“<sup>62</sup>

<sup>52</sup> „We didn't sign up, we knew the programmer, the festival has a great scouting. It's not always the case that you send a screener and they say yes or no. Every good festival has its own scouting and they know what's happening, what's being shot right now and which talented filmmakers finished their features, so they can see it first.“

<sup>53</sup> *Kmen* (Plemya). Réžia Myroslav Slaboshpytský, 2014.

<sup>54</sup> Je zaujímavé sledovať, ako sa konkrétne tento film sa dostal i do distribúcie v kine Art v Brne. Stalo sa tak cez iniciatívu Be2Can, ktorá je v podstate festivalom typu „best of fest“ s pridanou distribučnou platformou vo forme VOD (video on demand). Organizačne tento festival zaštituje Film Europe Media Company, obchodná spoločnosť pôsobiaca v Prahe, Budapešti, Bratislave, Londýne a Cannes.

<sup>55</sup> *Jsou věci divné a nevysvětlitelné* (VAN valami furcsa és megmagyarázhatatlan). Réžia Gábor Reisz, 2014.

<sup>56</sup> „When we were thinking about some kind of a strategy, festival strategy, this East of the West section was especially good. It's my first feature film, so it's a very good place, because it focuses on first and second feature films, so it was very natural to start to think about this place. It's our part of Europe focused on this part of Europe. Karlovy Vary was a quick idea.“

<sup>57</sup> „I know it's a very well respected festival and it has a market, not as huge as Berlin or Cannes, but I think it is growing. There is a potential for buyers to see it, it definitely has an industry presence and industry press presence.“

<sup>58</sup> „Everybody wants to start showing their film at an A level film festival.“

<sup>59</sup> „For sure we are not going after the money, it is much more important to me to establish his name [...] I really want his films to be shown to a wider audience. Karlovy Vary is an opportunity to start this. We would also like this film to go to many festivals, because that means it can meet more audience.“

<sup>60</sup> „I would just like it to be easier to make my next movie.“

<sup>61</sup> „We are developing a new film and this could boost our careers in some way.“ „It certainly gives the film some promotional value.“

<sup>62</sup> „[...] because the way you have a premiere will determine the life of the film. A world premiere for our model of Europe is a big deal. It's not like in Hollywood, where they might have a festival premiere but they don't really care because they have their ways. So they have premieres at Cannes and Berlin, but they can do without them. For us, European and smaller films, this is what determines what is going to happen to the film, how you open it, how the audience reacts, the reviews, if it's an A list festival and so on. It's very important for the international life.“

„Taktiež, keď ľudia vidia, že máte film v Karlových Varoch, priláka to pozornosť a je to druh reklamy pre váš film. To mu možno dáva možnosť byť videný najväčším možným publikom,“ popisuje Asif Rustamov fenomén pridanej hodnoty festivalu, ktorý spomínali i Maimikovci.<sup>63</sup>

Thomas Logoreci pokladá za jedno z merítok dôležitosti festivalu vo svete, prítomnosť ľudí od filmového priemyslu: „Prináša veľa západných dramaturgov, filmových tvorcov i distribútorov. Som ohromený niektorými menami, napríklad z HBO a podobne. Nie je to len hŕstka východoeurópskych filmárov koncentrovaných na jednom mieste, oslavujúc sa navzájom, ale vyzerá to tak, že sa dosahuje i na západnú stránku vecí.“<sup>64</sup>

Prítomnosť iných festivalových dramaturgov je hodnota, ktorá sa odráža i v typickej odpovedi na otázku očakávania filmárov. Napríklad odpoveď Ivana Ikiča: „Prihlasujeme ho na mnoho ďalších festivalov, teraz začíname náš festivalový život.“<sup>65</sup>

O možnostiach presadiť sa so svojimi snímkami na iných festivaloch, hovorí mnoho tvorcov v súvislosti s prídavnými menami ako „veľký“ festival či „malý“ film. Relatívne častý dôvod zvolenia Karlových Varov býva v odpovediach autorov možnosť lepšie vyniknúť: „Možno na väčšom festivale by sa snímok, ako je tento, stratil. Pretože je v nich veľa filmov a každý sa zaujíma o, ja neviem, západné filmy či tie americké,“ predpokladá Virág Zomborácsová.<sup>66</sup>

Ďalší tvorcovia naväzujú na tento fenomén „nestratenia“ i hodnotu, ktorú to prináša z hľadiska diváckeho ocenenia: „Je to malý film, ktorý potrebuje ocenenie. Na veľkom festivale, nezávisle od uznania, ktoré dostanete, s najväčšou pravdepodobnosťou budete... predbehnúť väčšími hráčmi. Nemyslím to zle, ale viete, existujú lepšie a väčšie projekty, kdežto my máme malý krásny film, ktorý potrebuje platformu, kde bude docenený,“ komentuje hodnotu divákov Iris Eleziová.<sup>67</sup>

Yannis Veslemens v nastavení systému a stratégií dôveruje i dramaturgii festivalu: „Nie je to žánrový film, nie je to veľký film, nie je to naratívny film. [...] Karlovy Vary sa rozhodli, že sem z nejakých príčin zapadá.“<sup>68</sup>

Napriek tomu, že sa zjavne nejedná v prípade sekcie Na východ od Západu karlovarskeho festivalu o to, čo nazývajú tvorcovia „veľkým“ festivalom a svoje filmy často vnímajú ako „nie veľké“, dúfajú v odozvu médií a predovšetkým filmového priemyslu.

Mnohí z tvorcov popisovali ako jeden z faktorov, ktorý ovplyvnil prihlásenie ich filmu do Karlových Varov, i termín dokončenia ich filmu: „Je to tiež otázka časového rozpisu. Skončili sme v apríli – máji, takže už sme stratili Cannes či Berlín a na najbližší polrok boli pre nás Karlovy Vary najvhodnejšími,“ tvrdí Rustamov.<sup>69</sup>

I víťaz sekcie Na východ od Západu, Ivan Tverdovski, uvádza ako dôvod prihlásenia svojho filmu termín jeho dokončenia: „Termínovo to tak vyšlo, nestihli sme to do Cannes ani do Berlína. Nakoniec nám ponúkli účasť na súťažnej sekcii v Moskve, ale my sme chceli ísť do Karlových Varov. Myslíme si, že aj pre ďalší osud tohto filmu je to zaujímavejšie.“

Vyzerá to teda tak, že väčšina filmových tvorcov si je vedomá, kde sa karlovarská prehliadka nachádza vo festivalovom okruhu. Potvrdzujú to prívlastky ako „malé“ a „veľké“ festivaly s „malými“ a „veľkými“ filmami,

ktoré môžu zapadnúť. Vedia, kam ich film najlepšie „zapadá“ v rámci festivalovej stratégie. Tí, ktorých to nezaujíma, či nemajú skúsenosti, sa v tomto spoliehajú na producentov a obchodných zástupcov, ktorým vo výbere stratégie veria. Na základe porovnania odpovedí Lenky Tyrpákovovej a tvorcov sa dá vysledovať, že dramaturgia so svojimi výlučnými kritériami pre popisovanú súťažnú sekciu skutočne funguje ako dobrá motivácia pre tvorcov prihlásiť do nej svoj film.

Dôvody, ktoré pre výber najčastejšie uvádzajú, sú: malý či debutový film, vízia zviditeľnenia svojho mena, zisk pozornosti médií i filmového priemyslu či lepšej reklamy doma. Často ako dôvod uvádzajú termín dokončenia filmu, ako je apríl či máj, kedy načasovanie v kalendári festivalov nenecháva inú lepšiu možnosť. Ďalším z nich je i dobrý festivalový prieskum a dramaturgia, ktorá dáva priestor i pre menej žánrovo zaraditeľné snímky, undergroundovejšie, a bez nutnosti exotizácie:

Nemecký producent azerbajdžanského snímku *Po řece*<sup>70</sup> hovorí: „Väčšina západných festivalov vyberá trocha príliš exotické filmy z rôznych krajín. A tu, ľudia poznajú postsovietskú situáciu, rozoznajú, čo je exotické, a čo skutočne autentické. Máte mnoho festivalov, napríklad v Nemecku, Francúzku či Taliansku, ktoré hľadajú trocha exotické veci.“<sup>71</sup>

„Nejaké ľudové prvky, viete, vo filme z Ázie sa stále musia vyskytnúť ovce, ťavy, málo ľudí,“ dopĺňa režisér snímku Asif Rustamov.<sup>72</sup>

O možnosti natočiť a ukazovať autentický film o Albánsku sa zmieňujú i filmári Iris Eleziová a Thomas Logoreci: „Myslím, že je to problém, ktorí sme mali v rade albánskych filmov. Sú natočené ľuďmi, ktorí žijú v omnoho lepších podmienkach, ako tí, o ktorých točia. [...] Takže Bota,<sup>73</sup> myslím, zachytáva život tam, kde je to viac viditeľné. [...] Je to vtipné, pretože ľudia pri ňom dostávajú skutočne pocit podivnosti a hanby, ale pravdou je, že Albánsko je najchudobnejšou krajinou v Európe, výnimkou je už len Kosovo a Moldavsko. [...] Ak je väčšina ľudí chudobných, ale všetky filmy sú o bohatých ľuďoch, čo to vypovedá o danej spoločnosti?“ pýta sa Thomas Logoreci.<sup>74</sup> „Pascou, do ktorej albánski filmári padajú ako do prvej (čo je pre mňa, ako Američana, ktorý len veľmi slabo hovorí albánsky, veľmi vtipné), všetci naháňajú tento hollywoodsky sen – robia filmy, ktoré nemajú absolútne žiadnu šancu dostať sa na festival, akým sú Karlovy Vary, pretože sú vyrobené pre trh, ktorý ich nikdy neprijme. Myslím, že čo sme my robili už od prvých rozhodnutí, bolo strategizovať film, aby bol presne takým, aké filmy prichádzajú do Karlových Varov.“<sup>75</sup>

Dôležitým faktorom sú zjavne i festivaloví diváci, ktorí majú kultúrne ku filmárom bližšie, lebo sa jedná o región s podobnou politickou minulosťou.

„Diváci sú veľmi rozdielni na severe a na juhu. Môžete to cítiť, keď sa na film pozeráte spolu s divákmi, ako tomu filmu rozumejú. Myslím si, že postsocialistické krajiny a Karlovy Vary ... áno, bolo to veľmi srdečné v tomto prípade, pretože sa jedná o 50 rokov rovnakej histórie, takže si navzájom rozumieme i po páde tohto režimu,“ usudzuje Asif Rustamov po premiére svojho filmu. Ako toto porozumenie filmu ovplyvňuje estetická stránka, popisuje takto: „Vo filme je každý detail dôležitý, a ak diváci nejaký detail nepochopia,

<sup>63</sup> „Also when people see your film in Karlovy Vary it's some attention and advertisement for your film, maybe it will give us the chance to be seen the the biggest audience.“

<sup>64</sup> „It brings a lot of Western programmers and filmmakers and distributors. I'm amazed by some of the names from HBO etc. who come here. So it is not just a bunch of East European filmmakers converging in space, celebrating each other, but it also seems like it is reaching out to the Western side of things too.“

<sup>65</sup> „We've got foresales, we are submitting it to a lot of other festivals, we are starting our festival life now.“

<sup>66</sup> „Mabe at a bigger festival a movie like this could be lost, because there are a lot of films and everybody is interested in, I don't know, Western European or American ones.“

<sup>67</sup> „It's a small film that need appreciation. At a huge festival, no matter the recognition you get by going there, most likely you'll just ... get passed by the bigger dogs in a way. I don't mean it in a bad way, but you know, there are bigger and better projects, whereas we have a little beautiful film that is nice to bring into a platform where little beautiful films are appreciated.“

<sup>68</sup> „It's not a genre film, nor a big film, it's not a narrative film. [...] Karlovy Vary decided it fits here for some reason.“

<sup>69</sup> „It's also a question of schedule. We finished in april-may, so Cannes and Berlin were already lost, and for the next half of the year Karlovy Vary was the best one for us.“

<sup>70</sup> *Po řece* (Axinla ashagi). Réžia Asif Rustamov, 2014.

<sup>71</sup> „The Western film festivals, they pick up a little too exotic movies from different countries. And here people know the ex-soviet situation, they know what's exotic and what's really authentic. And you have a lot of festivals in Germany, France or Italy for example, that are looking for some exotic things.“

<sup>72</sup> „Some folk elements, you know, in a film from Asia there is always some sheep, camels and a few people.“

<sup>73</sup> Bota (Bota). Réžia Iris Elezi a Thomas Logoreci, 2014.

<sup>74</sup> „I think this is the problem we've had in a lot of a number of Albanian films. They are made by people who live in much better circumstances than the people they're making films about. [...] So Bota, I think, captures a life there, where it's more on the surface. [...] It's funny, because people have a sense of real weirdness and shame around it, but the truth is, Albania is the poorest country in Europe, with the exception of Kosovo or Moldavia. [...] If the majority of people are poor and all the movies are made about rich people, what is that saying about the society?“

<sup>75</sup> „And number one pitfall (which is funny for me as an American, who barely speaks Albanian), is that filmmakers all chase after this Hollywood dream and make films that have absolutely no way of coming to a festival like Karlovy Vary, because they are made for a market that will never accept them. And as a result Albania has been left behind terribly. I think the thing we did from the start in every decision was to strategise a film that's exactly what comes to a festival like Karlovy Vary.“



strácať kus filmu. Nejde len o subjekt, sú to i detaily nábytku, všetkého, oblečenia, všetko je dôležité. Keď diváci rozumejú všetkému, čo dáte do filmu, znamená to, že je film celý a nie len jeho časť.“<sup>76</sup>

To, že sa festival sústreďuje na región v rámci svojej dramaturgie, je teda možnosť pre niektorých tvorcov vytvárať filmy autentickéjšie a napriek tomu nájsť svoju divácku obec, ktorá im porozumie. Častým problémom, ktorý sa v rámci rozhovorov preberal, bol nefunkčný distribučný systém v domovskej krajine, ktorý im neumožňoval pre vlastné filmy túto širšiu divácku obec získať, pretože po páde socializmu v distribúcii zavládla hegemonia hollywoodskej produkcie.

Ako sa ukazuje v nasledujúcej pasáži, prihlásenie svojho filmu do festivalu však väčšina pokladá predovšetkým za dobrý štart v rámci následného festivalového života i pre ďalší život filmu. V Karlových Varoch nezapadne, ako na veľkom festivale, pritom ale je prezentovaný na festivale kategórie A, ktorý je z hľadiska prítomnosti ľudí z filmového priemyslu relatívne veľký a vplyvný.

### Očakávania a spätná väzba

Hodnotenie festivalov médiami je problematickou témou. Dôležitým prvkom je istý druh podpory žurnalistov, ktorá funguje na princípe poskytovania výhod, ako napríklad preplatenie ubytovacích nákladov či leteniek, v prípade niektorých festivalov to môže byť i špeciálna akreditácia. Týmto spôsobom sa žurnalisti dostávajú do filmového festivalového okruhu a môžu sa cítiť byť natoľko zaviazanými, že stratia integritu. I preto môže byť väčšina mediálnych ohlasov festivalov oslavná. Druhý faktor, ktorý ovplyvňuje reflexie a kritiky vzniká na základe zvláštneho stavu, do ktorého sa účastníci festivalu dostávajú. Festival sa podobá maratónu, pri ktorom reflexia podlieha zvláštnym okolnostiam, ako napríklad zhladeniu šiestich snímok za deň a neúpravným termínom dokončenia článkov. Preto ostáva veľkou otázkou, na koľko sa dá spoliehať na tlač v referovaní o takejto udalosti. Ohlasy médií sú však len málo spomínaným očakávaním filmových tvorcov. Omnoho častejšie vidia vo festivale nádej na ďalšie šírenie svojho filmu:

„Samozrejme, každý filmár dúfa, že získa cenu a distribútori mu začnú klopať na dvere s tým, že chcú jeho film vydávať na trhu. Na druhú stranu, keď ste tvorca a prejdete skutočne intenzívnou skúsenosťou, ste vďační, že ste tu a ľudia reagujú na vašu prácu. Mám znížené očakávania, pretože pred rokmi som produkoval film a my sme čakali a čakali že prídu všetky tie skvelé veci, ale oni sa nestali,“ spomína už skúsenejší Thomas Logoreci. „Ak sa udeje niečo dobré, tak je to fantastické. Tam vonku existuje obrovský svet festivalov. Len Španielsko samo má, myslím, šesťdesiatdva festivalov. Takže cestovať s filmom a prichádzať na nové nápady, stretávať ľudí, ktorých uznávam, dostať takúto povzbudzujúcu dávku na každom jednom mieste, ktoré navštívim – to mi pomáha šťastne prekonať ďalší rok.“<sup>77</sup>

Vyzerá to tak, že pre niektorých tvorcov je už len premietanie filmu, na ktorom dlho pracovali, dôvodom k spokojnosti a akousi odmenou.

„Som šťastný, že môžem ukázať svoj film. Pre mňa je to dostatočný dôvod, prečo byť šťastný. Tiež si chcem overiť, ako na film reagujú diváci, či funguje,“ tvrdil Grzegorz Jaroszek.<sup>78</sup>

Iným, ako napríklad Sonji Prosenovej, ako dôvod na radosť slúži vízia budúcnosti na iných festivaloch: „Už ich (festivalov) máme niekoľko naplánovaných a momentálne sme veľmi vzrušení z toho, čo nám budúcnosť priniesie, viete, po tomto festivale. Čo nás čaká s ostatnými festivalmi.“<sup>79</sup>

<sup>76</sup> „The audience is different in the South and the North. And you feel it when you watch your film together with the audience, how it understands your film, how they are close to you, or how they're far. I think that postsocialist countries and Karlovy Vary... yes, it was very warm in this case. Because it's the people with some 50 years of the same history, so we can understand each other after the collapse of the system.[...] In a film, every detail is very important, and if the audience doesn't understand some details, you're losing some part of the film. It's not only the subject, even the details of the furniture, clothes, everything is important. When people understand everything you put in the film, it means it's a whole film, not a part.“

<sup>77</sup> „Like every filmmaker you hope that you take an award and then a distributor comes knocking and says he would like to release this film among the markets. But when you're a filmmaker and you sort of land on a beach after going through this really intense experience, in some way you're just grateful to be here and have people respond to your work, so I always have diminished expectations only because many years ago I produced a film and we waited and waited and hoped all these amazing things would happen and they didn't. [...] If good things happen

A aktuálny víťaz sekcie Na východ od Západu, Ivan Tverdovsky, ešte pred získaním ocenenia, smeroval vo svojich očakávaniach ďalej: „Radi by sme našli aj európskeho distribútora. [...] U nás bola premiéra v Soči na festivale Kinotaur, kde sme dokonca získali cenu za najlepší debut a dokonca cenu distribútorov filmov do kín. Teraz nás čaká časť, kedy budeme obchádzať festivaly ruské i medzinárodné.“

Tvorcovia teda očakávajú vo väčšine prípadov hlavne ďalšie festivaly a záujem ľudí z filmového priemyslu. Niektorí sú už teraz spokojní a nadšení z reakcií, niektorí tu nachádzajú „svojich“ špecifických divákov. Mnoho z nich verí, že je to dobrá reklama pre ich film a pre nich – teda i ulahčenie pre ďalšie filmy. Vedia, že premiéra je dôležitá, aj pre spätnú väzbu od profesionálov, divákov či recenzie.

Čo sa dá zatiaľ s malým odstupom času odpozorovať, tak skutočne všetky filmy nastúpili na cestu, kde sa zúčastnili aspoň pár ďalších festivalov.

Dôležitým faktorom pre filmárov, ktorí pociťujú festival aj ako odmenu po ťažkej práci, je i pocit srdečnosti festivalu, na rozdiel od „väčších“ festivalov, kde sa naopak niektorí z nich cítia ako v cudzom prostredí.

„Pamätám si ten pocit, keď som tam (v Cannes) bol, a cítil som sa úplne cudzí. Všetko je veľmi ďaleko, kiná sú od seba ďaleko, všade máte tie červené laná, ktoré vám ukazujú, koho nemôžete stretnúť. Napríklad takého Karla môžete len tak stretnúť, ako ide po chodbe. Myslím Karla Ocha, umeleckého riaditeľa festivalu,“ vysvetľoval Thomas Logoreci, ktorý sa festivalu v Cannes zúčastnil s Iris Eleziou ako súčasť albánskej delegácie pre Directors' lab.<sup>80</sup>

### Cieľový divák a distribúcia

Štádia, kedy sa filmári rozhodovali pre festivalovú stratégiu sú, podľa ich odpovedí, úplne rôznorodé. Niektorí pracovali na filme rok, niektorí päť. Niektoré filmy boli aj prezentované ako works in progress vo Varšave, kde ich Lenka Tyrpáková zachytila v rámci prieskumu, či na Works in Progress v Karlových Varoch. Niekoľko našla Tyrpáková na Finále Plzeň a niekoho na prezentácii národného filmového centra. Niektorí sa rozhodli i medzi Moskvou a Karlovými Varami, iní mali ponuky i z Varšavy. Niektorí premýšľali nad medzinárodným publikom už v štádiu vývoja scenára, niektorí pri prvom strihu, niektorí pri poslednom a pár z nich čakalo až na dokončenie filmu. Mnohí z tvorcov však priznali, že ich cieľovým publikom je to domáce a festival poskytuje možnosť, ako bojovať proti Hollywoodu, ktorý ovplyvňuje filmovú estetiku i v domácej produkcii, tak, že festival im – tvorcom s autentickými či žánrovo nečistými, alebo divácky náročnými snímkami, poskytne priestor.

Na nedávnej konferencii Screen Industries in East-Central Europe Conference, z niekoľkých príspevkov a diskusií vyplynulo, že mnohé festivalovo úspešné snímky z východnej a strednej Európy nemajú úspech medzi divákmi doma.<sup>81</sup> Akoby sa ťažko hľadala cesta, ako uspokojiť festivalový dopyt a pritom byť prijateľným i doma. Na základe rozhovorov s tvorcami na východ od Západu sa ale zdá, že presne tento priestor sa svojimi filmami snažia vyplniť. To znamená: nemusieť exoticizovať či uberať na svojich požiadavkoch na autenticitu zobrazenia krajiny a obyvateľov a nájsť diváka, ktorý ocení inovatívnu formu snímku.

Tyrpáková považuje Karlovy Vary za most medzi východom a západom. Za najzásadnejšiu v tomto smere pokladá prítomnosť ostatných aktérov na industry dňoch (dňoch filmového priemyslu). Podľa Tyrpákovovej na ne prichádza dosť západných zástupcov obchodných spoločností, distribútorov a producentov, ktorí hľadajú koprodukcii. Títo ľudia majú záujem o filmy sekcie Na východ od Západu, pretože chcú vedieť, čo sa deje

that's fantastic. There's a whole world of festivals out there. Spain has like 69 festivals. So to travel with the film and come up with new ideas for more work, meet the kind of people I worship, to half just even a shot in the arm of that everytime I go some place, gets me through to next year.“

<sup>78</sup> „I'm happy to show my film. For me it's a sufficient reason to be happy. And I want to check, how it works with the audience, and if it works.“

<sup>79</sup> „We have some of them already scheduled, and right now we are very excited about what the future will bring, after this festival. What awaits us with other festivals.“

<sup>80</sup> „I remember the feeling of being there and being alienated, everything is very far, the theaters are very far from each other, there are all these red ropes for the people you can't meet. I mean Karel, for example, we see him just walking around. Karel Och, the artistic director.“

<sup>81</sup> Organizovala ju Univerzita Palackého a prebiehala 28.–29.novembra 2014. Výbor z textov by mal byť v budúcnosti publikovaný v periodiku *luminace*.

v strednej a východnej Európe v oblasti kinematografie. Vďaka festivalu majú možnosť vidieť filmy na špeciálnych projekciách. Následne sa môžu spojiť s tvorcami prostredníctvom Industry oddelenia (oddelenia filmového priemyslu). Hlavným výsledkom (a teda i merateľným úspechom) nakoniec je, že mnohé z týchto filmov sú potom uvedené na ďalších festivaloch. Ako dodáva Tyrpáková: „*To přece jenom nejsou úplně filmy do běžné distribuce.*“

Otázka ďalšieho putovania filmov za divákmi nie je taká jednoznačná, vzhľadom na to, že v merítkach filmového festivalu je úspešný film premietaný ďalej na rôznych festivaloch po celom svete, ale do ďalšej distribúcie sa, vo väčšine prípadov, nemá šancu dostať. Otázkou teda je, či je tento výstup postačujúcim dôvodom na fungovanie celej sekcie Na východ od Západu a či skutočne filmovým tvorcom výber do sekcie festivalu nejako pomáha.

Z odpovedí väčšiny tvorcov filmov sekcie Na východ od Západu vyplýva, že ako debutujúci autori pokladajú možnosť zúčastniť sa súťaže na takomto festivale za príležitosť zviditeľniť sa (a uľahčiť si tým predovšetkým produkčne natáčanie nového filmu), ale distribúciu takmer nikto z nich v podstate neočakáva. Aj podľa Tyrpákovskej sekcia vznikla predovšetkým so zámerom zviditeľniť filmy z regiónu:

„*J sme středoevropská země, patříme do nějakého kontextu, je fajn ukázat, co sa tady děje a točí. Vidíte, že je to specifický region se specifickými problémy. Filmaři a mladí lidé se snaží k tomu, k situaci ve své zemi, vyjádřit. Jsou to svým způsobem unikátní příběhy. Každý sa vlastne vyjadřuje k situaci v regionu. Jsou i univerzálnější příběhy, ale i tak je to výraznější trend, jako například u filmů ze západu.*“

Vyzerá to teda tak, že sa jedná o obojstrannú spokojnosť s výstupmi, ako na strane dramaturgov, tak i autorov. Ďalšie putovanie filmu potom závisí na silách mimo festivalových organizátorov či filmárov, podobne, ako tomu bolo už pri prezentovaní možných kandidátov pre túto súťažnú sekciu, ktorú ovplyvňujú producenti, obchodní zástupcovia, či filmové inštitúcie.

V otázkach distribúcie európskych filmov a role filmových festivalov na nej sa akademici stále nezhodujú.

Thomas Elsaesser vidí okruh filmových festivalov ako prirodzene vytvorenú alternatívu k silnému distribučnému systému hollywoodskej produkcie.<sup>82</sup> Zdanlivú silnú prepojenosť festivalov vysvetľuje ako optimalizáciu, ktorá je nutná vzhľadom na ich narastajúci počet po celom svete (ten vysvetľuje rôzne, napríklad aj ako spôsob podpory miestneho turizmu).

Okrem výhod, ktoré viac filmových prehliadok prináša (väčšiu konkurenciu a teda zvyšovanie štandardov a pridanej hodnoty oceneným filmom), sa však objavujú i určité nevýhody (napr. nemožnosť „nasýtenia“ novými filmami kvôli ich obmedzenému počtu, prekryvanie termínov konania). Optimalizácia tak prispieva k efektu globálnej siete: niektoré filmy sa neukazujú v premiére; festivaly sa odohrávajú v rámci nejakej časovej postupnosti, aby ich ľudia z filmového priemyslu stíhali navštevovať atp.

Z pohľadu filmových tvorcov preto tieto vlastnosti festivalov začínajú zastupovať kľúčové prvky ich očakávaní v nárokoch na nich samotných či ich filmy. Začínajú vznikať filmy špeciálne určené pre festivaly. Žiaden plagát nezávislého filmu sa dnes už nedokáže obísť bez loga nejakého z hlavných svetových festivalov. I keď existuje striktný hodnotiaci systém, ktorý napríklad rozlišuje medzi festivalmi kategórie A (kam patria i Karlovy Vary) a festivalmi kategórie B, ktoré kontroluje medzinárodná federácia FIAPF, systém ako celok je silne priepustný a navzájom sa ovplyvňujú ako medzinárodné festivaly s lokálnymi, tak i tematické s nešpecializovanými a podobne.

Pri takej vysokej previazanosti siete sa spontánne organizujú interakcie medzi jednotlivými aktérmi siete. Z celkového pohľadu vzniká štruktúra s určitými náhodnými prvkami, ale i odpozorovateľnými pravidelnými

vzorcami interakcií. I preto sa dnes vyvíja toľko rôznych festivalových stratégií pre filmy (ktoré okrem iného ovplyvňujú dátum dokončenia či spôsob financovania filmu). Ako výhodu tohto relatívne stabilného systému požiadavkou vidí Elsaesser v záruke zviditeľnenia a poskytnutia dostatočnej pozornosti filmom, ktoré (v porovnaní s investíciami do propagácie hollywoodskej produkcie) nemajú tak veľké možnosti vlastného presadenia sa, ani nenachádzajú dostatočne veľký domáci trh (ako napríklad v Indii) na nájdenie svojho publika a návratnosti investícií. Filmové festivaly sú teda pokladané za alternatívne distribučné siete, pretože umožňujú ďalšiu „reálnu“ distribúciu (ako napríklad do kín, na DVD, do televízneho vysielania).

Dina Iordanova sa v reakcii na Elsaessera provokatívne pýta: „*Ktorá úloha filmového festivalu je však dôležitejšia? Propagácia novej a alternatívnej kinematografie [...] či narastajúca úloha festivalov v podpore turizmu?*“<sup>83</sup> Napríklad Karlovy Vary Elsaesser jednoznačne radí medzi „off-season on-festival sites“, teda festivaly, ktoré prebiehajú pred alebo po turistickej sezóne, a napríklad tomuto kúpeľnému mestu sa tak zlepšuje turizmus.

„*Je európske prijímanie festivalov potvrdením tacitného názoru, že na rozdiel od Hollywoodu si európsky film na seba nevie zarobiť a preto má byť oslobodený od nárokov na vytváranie zisku? A že jeho distribúcia bude stále obmedzená a závislá od podpory?*“<sup>84</sup>

Iordanova naväzuje týmito otázkami práve na situácie, kedy festivalovo úspešný film začína i končí svoju kariéru na festivaloch a do širšej „reálnej“ distribúcie sa nedostáva. To je i prípad opisovaný ako „úspech“ v putovaní filmov sekcie Na východ od Západu ďalej.

„*Toto nie je ‚distribúcia‘ a premietanie so sebou nemusí prinášať výraznejšie výnosy,*“ komentuje tento festivalový život filmu.<sup>85</sup> Netreba však zabúdať na pridanú hodnotu, ktorú týmto putovaním film získava. Problém však nastáva, keď festivaly viac-menej pohltia film a efektívne mu zabraňujú v ďalšom šírení napríklad i v rámci iných festivalov. V takomto prípade sa už vôbec nedá hovoriť o alternatívnej distribúcii.

Pre české prostredie to vynikajúco opisuje Přemysl Martinek.<sup>86</sup> Vo svojom článku sa vyjadruje z pozície človeka, ktorý pracuje ako v distribúcii (Bontonfilm a Film Distribution Artcam), tak i pre festival (programový riaditeľ Febiofestu) v strednej Európe. Na konkrétnych prípadoch a číslach ukazuje, ako dokážu filmové festivaly (či už skrz nastavenú finančnú politiku, spôsob dotovania festivalov, digitalizácie kín alebo spôsob hodnotenia práce distribútorov) v podstate eliminovať ďalšiu distribúciu autorských snímok do kín. Jedná sa veľmi často o vyťaženie potenciálnej návštevnosti filmu v danej populácii festivalovým premietaním. K vyčerpaniu dochádza dokonca v kinách, ktoré sú často nútené (a možno je to i výsledkom nedostačujúcej dramaturgickej práce) zúčastňovať sa festivalov, pretože iba tak dokážu zohnať dostatočný počet divákov. Keď premietanie nemá udalostný charakter, tak sú kiná prázdne. Festivalový film sa teda často presúva z distribúcie do časovo na seba naväzujúcich programov rôzne dramaturgicky postavených festivalov.

A keďže sa jedná o celoeurópsky distribučný problém, ako riešenie sa vo väčšom množstve sa začínajú Európskou komisiou podporovať videá na požiadanie (*video on demand* – VOD) aktivity.

Dobrym príkladom možnej koexistencie festivalu a VOD platformy je jihlavský festival dokumentárnych filmov, ktorý je od roku 2008 súčasťou iniciatívy Doc Alliance, ktorá nielen dramaturgicky, ale i z hľadiska finančnej podpory spája niekoľko rôznych festivalov dokumentárnych filmov a ktorá má svoju VOD stránku *DOKweb*.

Táto platforma však vyžaduje úzku dramaturgickú a programovú spoluprácu všetkých zúčastnených festivalov, čo by v prípade Karlových Varov pravdepodobne nemohlo fungovať, vzhľadom na silné konkurenčné prostredie vyžadujúce často exkluzivitu. Tá je napríklad i súčasťou podmienok FIAPFu, ktorá festivalu udelila

<sup>82</sup> Op. cit., s. 82–107.

<sup>83</sup> Preklad originálu: „*Which function of film festivals prove more important: the marketing of new and alternative cinema [...] (o)r the festivals' increasingly important role in fostering tourism?*“ IORDANOVA, Dina. The Film Festival Circuit. In: IORDANOVA, Dina – RHYNE, Ragan (eds.). *Film festival Yearbook 1: The Festival Circuit*. St. Andrews: St. Andrews Film Studies 2009, s. 23.

<sup>84</sup> Tamtiež. Preklad originálu: „*Is Europe's embrace of festivals not a confirmation of a tacit view that, unlike Hollywood, European cinema cannot turn a profit and should therefore be ‚exempt‘ from performing in economic terms, that its distribution will always be hampered and subsidy-reliant?*“

<sup>85</sup> Tamtiež, s. 24. Preklad originálu: „*This is not ‚distribution‘, and the exposure may not bring along measurable financial gains.*“ Výnosmi sa myslí pravdepodobne mechanizmus, kedy menej silné festivaly kupujú tituly osvedčené na silnejších festivaloch, aby ich mohli premietat na tom svojom, a tak si zvyšovať návštevnosť či prestíž, či dokonca výnosy z ďalšej distribúcie.

<sup>86</sup> MARTINEK, Přemysl. Jsou filmové festivaly skutečně platnou distribuční platformou? *Iluminace: Časopis pro teorii, historii a estetiku filmu* 26, 2014, č.1, s. 49–63.

štatút festivalu typu A, čo je značne cenená kvalita. Táto pozícia festivalu v Karlových Varoch často v odpovediach tvorcov z Na východ od Západu fungovala ako vševysvetľujúca hodnota, ktorá mi mala ozrejmiť dôvody prihlasovania filmov na tento festival.

FIAPF ako organizácia býva často kritizovaná za príliš silné ovplyvňovanie diania vo festivalovom okruhu, predovšetkým ľuďmi z festivalov mimo túto organizáciu (Rotterdam, Montreal, Sundance), ktoré však majú zabezpečený dostatočný a pravidelný prísun kvalitných filmov i bez jej pomoci. Dina Iordanová upozorňuje, že táto kritika je však zároveň kritikou jediného jasne formulovaného pokusu prepojiť festivaly v sieti pomocou určitých kritérií. „Alternatívna distribučná sieť“ FIAPF sa pokúša podnecovať, ale i regulovať preťažený festivalový systém pevnými pravidlami pre premietanie a dohodami o exkluzivite. To prakticky stavia festivaly do vzájomnej konkurencie, zatiaľčo im táto organizácia má garantovať pevnú a výnimočnú pozíciu v rámci ich siete. Pre pätnásť festivalov kategórie A,<sup>87</sup> kam patria aj Karlove Vary, napríklad praktické zabránenie „prekrývania“ filmov na týchto festivaloch, funguje cez podmienku: v hlavnej súťaži musia festivaly poskytovať priestor štrnástim premiéram (svetovým, európskym či medzinárodným). To znamená, že len na uspokojenie týchto požiadavkov festivalov typu A je potrebných minimálne stošesťdesiatosem nových filmov ročne. Mnoho kritikov však tvrdí, že ročne nevzniká dostatočný počet snímok umelecky natoľko silných, aby boli hodné takéhoto premietania. Súťaž medzi festivalmi sa teda stáva ešte nelútostnejšou, a to v rámci siete, ktorá má festivaly naopak prepájať.

Navraciame sa tak opäť k problému toho, čo Peranson naznačil vo svojom čierno-bielom výčte vlastností „diváckeho“ a „business“ festivalu. Prvý z nich si ukladá za cieľ prinášať divákovi inak nedostupné filmy, druhý z nich je silne konkurenčným prostredím s vysokými ambíciami na ďalšiu distribúciu.

Ako tvrdí režisérské duo Iris Eleziová a Thomas Logoreci, ani Cannes nie je zárukou, že sa ich film bude šíriť ďalej. Práve naopak, v záplave iných silných filmov by sa najpravdepodobnejšie stratil. „Ak by mal film niekde zapadnúť, tak nech je to radšej v Karlových Varoch,“ tvrdí Logoreci. Svoje dielo pokladajú za „malý citlivý film, ktorý potrebuje ocenenie.“<sup>88</sup> Toho sa im v nadšených diváckych reakciách dostalo práve v Karlových Varoch.

Podobný pocit z „malých“ a „veľkých“ festivalov mal i mladý filmár Matus the First, pôvodom zo Slovenska, ktorý študuje v Berlíne a ktorý prihlásil svoj krátky film na Warsaw Film Festival.<sup>89</sup> Má skúsenosti z Berlinale ako jeden z porotcov sekcie Perspektive Deutsches Kino. S mladými tvorcami, ktorých na Berlinale hodnotil, sa však nemohol stretnúť a obecné platili pre porotcov, ako i pre účastníkov veľmi striktné pravidlá toho, čo s kým môžu a čo nie. Veľmi preto ocenil voľný spôsob, akým sa mohol pohybovať a rozprávať s účastníkmi i porotcami vo Varšave. I to bol vraj jeden z dôvodov, prečo film prihlásil práve tam.

Okrem tohto argumentu, teda akejsi ľudskosti a otvorenosti festivalu, sa vyskytoval ešte jeden častý a spoločný dôvod na prihlasovanie filmov do sekcie Na východ od Západu.<sup>90</sup> Účastníci často argumentovali dátumom dokončenia svojho filmu. Otázne je, nakoľko je tento argument relevantný.

Napríklad Iordanova tvrdí, že zabezpečenie dobrých filmov pre festival závisí od prístupu, aký volí každý festival zvlášť. Prísun nie je určený ich pozíciou v kalendári, ale skôr strategickou prácou ich umeleckých riaditeľov.

Práca hlavných dramaturgov najvplyvnejších festivalov nespočíva v navštevovaní iných festivalov, keďže základné zdroje filmov pre ich udalosť, teda jadro ich práce, tvoria skôr osobné konexie, cielené cesty a vyberanie jednotlivých filmov priamo. To je v podstate proces opísaný na začiatku štúdie – teda Tyrpákovskej sledovanie nových filmových prírastkov v rámci regiónu, navštevovanie works in progress a selektívny výber určitých filmov. Samotný proces výberu teda neprebíha na iných festivaloch, ale predovšetkým pri užšom výbere zo zaslaných DVD programermi.

## Záver

Práca festivalového dramaturga vplyvnejšieho festivalu, ktorý nepotrebuje preberať filmy od iných festivalov, spočíva vo využívaní vlastných špeciálnych zdrojov na vyhľadávanie potenciálne zaujímavých filmov a niekedy i konkrétnom selektívnom výbere filmu (ako tomu bolo v prípade maďarského filmu *Jsou věci divné a nevysvětlitelné*). Práca programového oddelenia spočíva zase vo vytvorení prvotných podmienok a vo vyhodnotení zaslaných prihlášok s prihliadnutím na uspokojenie potrieb niekoľkých rôznych strán (samotných dramaturgov, diváckej obce i sektoru filmového priemyslu).

Filmy, ktoré sa takto dostanú do užšieho výberu, dostávajú možnosť zviditeľniť sa (i svojich režisérov) a v tom najideálnejšom prípade sa presadiť vo svete v širšej distribúcii. V tom menej ideálnom, ale zato omnoho častejšom prípade, je cieľom filmu cestovať z jedného festivalu na druhý, naberať tak pridanú hodnotu a eventuálne poskytnúť režisérovi konexie, ktoré mu pomôžu v práci na novom filme. Nepredpokladá sa, že si filmy na seba dokážu zarobiť. Distribúcia festivalových snímok sa stáva čím ďalej väčším problémom. Samotní filmoví tvorcovia sekcie Na východ od Západu (či už režiséri, alebo ľudia zodpovední za produkciu či ďalší predaj filmu) sú dobre informovaní o možnostiach a požiadavkách toho-ktorého festivalu, vedia sa v sieti festivalov (okruhu) pohybovať, snažia sa o optimalizáciu.

Karlove Vary ako festival typu A so sebou prináša určité výhody, ako napríklad veľkú publicitu, no v rámci silného konkurenčného prostredia iných festivalov typu A má menšie možnosti v získavaní hodnotných snímok zo svetovej kinematografie. Preto sa často výraznejšie filmy danej sezóny (ktoré sa objavili napríklad v Cannes), a ktoré sa zvyknú nazývať i festivalovými hitmi, premietajú na tomto festivale v nesúťažných sekciách.

Sekcia Na východ od Západu spôsobom svojho fungovania a estetikou filmov pripomína menší, samostatný a špecializovaný festival, ktorý však prináša vďaka svojej otvorenejšej forme začínajúcim tvorcovi možnosť stretnúť sa s ľuďmi z filmového priemyslu, ktorí sa na festivale pohybujú aj kvôli iným sekciám. To dodáva tejto sekcii na určitej prestíži a posúva ju vďaka ďalšiemu putovaniu filmov po festivaloch smerom ku modelu obchodného festivalu. Filmoví tvorcovia sú vďaka tomu motivovaní na oboch stranách, obchodnej i umeleckej – nachádzajú totiž prostredie vhodné pre svoje filmy, zároveň je pre nich ale festival dobrým odrazovým bodom pre ďalšiu kariéru. Dalo by sa teda povedať, že týmito podmienkami sa táto sekcia skutočne približuje akejsi bráne medzi východom a západom, či stredo európskym a východo európskym priestorom a svetom. ■

<sup>87</sup> Po novom do zoznamu patrí i festival Black Nights v Tallinne.

<sup>88</sup> „I'd rather fall through the cracks here than fall through the cracks in Cannes. [...] It's a film that needs appreciation.“

<sup>89</sup> Rozhovor prebehol tohto roku na Warsaw Film Festival v októbri 2014.

<sup>90</sup> Názory účastníkov na CentEast market som nemala možnosť zmapovať.

**Literatúra**

BLÁHOVÁ, Jindřiška. Empirický výzkum festivalů je klíčový, ale téměř nemožný: Rozhovor s Dinou Iordanovou. In BLÁHOVÁ, Jindřiška (ed.). *Iluminace: Časopis pro teorii, historii a estetiku filmu* 26, 2014, č. 1, s. 99–105.

BLÁHOVÁ, Jindřiška. Národní, mezinárodní, globální: Proměny rolí filmového festivalu v Mariánských Lázních / Karlových Varech 1946 až 1959. In SKOPAL, Pavel (ed.). *Naplánovaná kinematografie: Český filmový průmysl 1945–1960*. Praha: Academia, 2012, s. 174–211.

DE VANY, Arthur. *Hollywood Economics: How Extreme Uncertainty Shapes the Film Industry*. Oxon: Routledge, 2004.

DE VALCK, Marijke. *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*. Amsterdam University Press, 2007.

ELSAESSER, Thomas. *European Cinema Face to Face with Hollywood*. Amsterdam: Amsterdam university Press 2009.

IORDANOVA, Dina. The Film Festival Circuit. In IORDANOVA, Dina – RHYNE, Ragan (eds.). *Film festival Yearbook 1: The Festival Circuit*. St. Andrews: St. Andrews Film Studies 2009, s. 23–38.

KOEHLER, Robert. Cinefilia and Film Festivals. In PORTON, Richard (ed.). *Dekalog 3: On Film Festivals*. London: Wallflower 2009, s. 81–97.

MARTINEK, Přemysl. Jsou filmové festivaly skutečně platnou distribuční platformou? In BLÁHOVÁ, Jindřiška (ed.). *Iluminace: Časopis pro teorii, historii a estetiku filmu* 26, 2014, č.1, s. 49–63.

PERANSON, Mark. First You Get the Power, Then You Get the Money: Two Models of Film Festivals. In PORTON, Richard (ed.), *Dekalog 3: On Film Festivals*. London: Wallflower 2009, s. 25–28.

PROKOPOVÁ, Alena. *Život s filmem*. Praha: Novela bohémica, 2012.

QUANDT, James. The Sandwich Process: Simon Fields Talks About Polemics and Poetry at Film Festival. In PORTON, Richard (ed.). *Dekalog 3: On Film Festivals*. London: Wallflower 2009, s. 25–28.

STRINGER, Julian. *Regarding Film Festivals*. Dissertation. Indiana University, Department of Comparative Literature. 2003.

ULIČNÁ, Rebeka. *Transnacionálny dokumentárny film v českom kontexte*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2013.

**Filmografia:**

*Amélie z Montmartru* (Le Fabuleux Destin d'Amélie Poulain). Réžia Jean-Pierre Jeunet, 2001.

*Barbaři* (Varvari). Réžia Ivan Ikić, 2014.

*Bota* (Bota). Réžia Iris Elezi, Thomas Logoreci, 2014.

*Další život mého otce* (Utóélet). Réžia Virág Zomborác, 2014.

*Vyšetřovatel* (A nyomozó). Réžia Atilla Gigor, 2008.

*Jazz Singer, The*. Réžia Alan Crosland, 1927.

*Jsou věci divné a nevysvětlitelné* (VAN valami furcsa és megmagyarázhatatlan). Réžia Gábor Reisz, 2014.

*Kmen* (Plemya). Réžia Myroslav Slaboshpytský, 2014.

*Kebab a Horoskop* (Kebab & Horoscope). Réžia Grzegorz Jaroszuk, 2014.

*Nápravná třída* (Klass korrektsii). Réžia Ivan Tverdovski, 2014.

*Norsko* (Norviiya). Réžia Yannis Veslemens, 2014.

*Pál Adrienn* (Pál Adrienn). Réžia Ágnes Kocsis, 2010.

*Po řece* (Axınla Aşağı). Réžia Asif Rustamov, 2014.

*Pomník Michaelu Jacksonovi* (Spomenik Majklu Džeksonu). Réžia Drako Lungulov, 2014.

*Rozkoš*. Réžia Jitka Rudolfová, 2014.

*Sezóna zabíjení* (Killing Season). Réžia Mark Steven Johnson, 2013.

*Strom* (Drevo). Réžia Sonja Prosenc, 2014.

*Třešňový tabák* (Kirsitubakas). Réžia Katrin Maimik, Andreas Maimik, 2014.

**kontakt na autorku:**

MgA. Rebeka Uličná

[r.ulicna@gmail.com](mailto:r.ulicna@gmail.com)

+420 728 283 519