

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Katedra filmových studií

Filmová věda

Disertační práce

Filmové festivaly ve vztahu k okrajovým částem kinematografie

Film Festivals in Relation to the Margins of Cinema

školitelka: PhDr. Kateřina Svatoňová, Ph. D.

2016

PhDr. Andrea Slováková

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem disertační práci napsala samostatně s využitím pouze uvedených a řádně citovaných pramenů a literatury a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne 29. dubna 2016

.....
Andrea Slováková

Poděkování

Děkuji školitelce PhDr. Kateřině Svatoňové, Ph.D. za empatický a konstruktivní přístup a pomoc v závěrečné fázi, děkuji školitelce, která mě vedla a podporovala několik let, PhDr. Petře Hanákové, Ph.D. za užitečný kritický dialog a cenné rady. Děkuji kolegům z Nové besedy, Ľuboši Slovákovi a Ivance Rybanské, za jejich velkou pomoc, děkuji nejlepší české korektorce Janě Křížové a nesmírně děkuji také svým rodičům a Janovi za podporu. Optimismus, rady i pomoc zmíněných lidí byly pro mě zcela zásadní. Nemalou roli v době mého doktorandského studia hraje i koncepční a praktická dramaturgická práce v rámci Mezinárodního festivalu dokumentárních filmů Ji.hlava, z něhož zkušenost a vždy intelektuálně naplňující dialog s nejbližšími kolegy mi umožnily zcela vzácný ponor do praktického aspektu tématu.

Abstrakt

Disertační práce *Filmové festivaly ve vztahu k okrajovým částem kinematografie* se soustředí na prezentaci především experimentálních filmů na filmových festivalech. Práce analyzuje především specializované přehlídky experimentálního filmu, uvádí historický exkurz do prezentace filmové avantgardy ve vztahu k fenoménu filmových festivalů. Metodologicky však vychází z přístupu interdisciplinárně propůjčeného z politických věd, diskurzivního nového institucionalismu, který adaptuje do pole festivalových studií. Zkoumá, jak se diskurzivní moc uvnitř festivalové organizace utváří a posiluje, a také k čemu slouží. Zavádí koncepty zastřené a průzračné diskurzivní vrstvy, mezi nimiž je argumentační vrstva, která mnohdy obsahuje i argumentační fikce. Část diskurzivního působení, resp. moci festivalové organizace slouží k jejímu ovlivňování kulturního pole, značná část však slouží zachování samotné organizace. Zkoumá, které části organizace jsou klíčovými uzly ve smyslu produkce diskurzivní moci. Na diskurzivní moc festivalů prezentujících experimentální film se dívá z hlediska procesů a struktury uvnitř organizace.

Klíčová slova

Filmové festivaly, festivalová studia, festivalová organizace, nový institucionalismus, diskurz, kulturní pole

Abstract

Dissertation thesis *Film Festivals in Relation to the Margins of Cinema* focuses on presentation especially of experimental films at film festivals. The thesis analyses mainly the specialized festivals of experimental film and also introduces historical summary to the presentation of the avant-garde in relation to the phenomenon of film festivals. Methodologically it comes out of the approach borrowed interdisciplinary from the political science – discursive new institutionalism, which is being adapted to the field of festival studies. It explores how the discursive power inside the festival organisation is created and strengthened and how and for what reasons it is used. The thesis introduces concepts of hidden and transparent discursive layers, between which there is an argumentative field that often includes argumentative fictions as well. Part of the discursive effect, or power of the organization is used by it to influence the cultural field, nevertheless a vast part of it is used to ensure existence of the organization itself. The thesis explores what parts of the organisation are the key nodes in order of producing the discursive power. It examines the discursive power of festivals presenting experimental films from the perspective of the internal processes and structure of the organization.

Keywords

Film festivals, festival studies, festival organization, new institutionalism, discourse, cultural field

Obsah

Úvod.....	8
Festivalová studia, teoretické a pojmové inovace	9
Festivalová organizace.....	10
Metodologie	12
Festivalová studia	12
Výzkumy v oblasti festivalových studií.....	14
Tematické zaměření analýz.....	17
Popis praxe.....	23
Teoretické otázky.....	25
Teorie sítí	26
Nový institucionalismus	29
Diskurz a pole	34
Historický exkurz.....	41
Organizační struktura festivalu	52
Programové oddělení	62
Komunikační strategie	64
Přenos znalostí a personální strategie	67
Případová studie: Ann Arbor Film Festival.....	69
Případová studie: Images.....	71
Vlastní prezentace festivalu	73
Případ: EXiS a sociální sítě	78
Případová studie: festivalová péče o hosty	81
Festivalová ocenění.....	86
Festivalové poroty	88
Festivalové premiéry	90
Typologie festivalů	94
Nové typologie.....	96
Růst a směřování k profesionální organizaci	100
Diskurzivní moc festivalů experimentálních filmů	109

Průzračná a zastřená rovina diskurzu	110
Okraje a skrytost	111
Diskurzivní gesta	117
Závěr	120
Bibliografie	124
Články v odborných periodících.....	124
Kapitoly v knihách / příspěvky ve sbornících	130
Monografie, sborníky	133
Internetové zdroje	137
Festivalové tiskoviny	138
Ostatní.....	140
Seznam tabulek	142
Seznam obrázků.....	143

Úvod

Festivaly věnující se ve svém filmovém programu nedominantním až okrajovým částem kinematografie jsou události a organizace, které podporují prezentaci a distribuci experimentálních filmů, videoartu a dalších v kinodistribuci či televizním vysílání se sporadicky objevujících děl. Cílem této disertační práce je v poli festivalových studií a za použití metodologie převzaté z politických věd, konkrétně diskurzivního nového institucionalismu, prozkoumat jejich vliv na podobu této části kinematografie a pojmenovat způsoby a mechanismy, jak je diskurzivní moc těchto festivalů konstituována a uplatňována. Dílčími cíli práce jsou metodologická inovace v podobě adaptace nového institucionalismu na organizace kinematografické infrastruktury, teoretizace a pojmové uchopení konstituce diskurzivní moci festivalové organizace, a také vytvoření funkční typologie festivalů ve vztahu k podobám a možnostem diskurzivních projevů jejich institucionálního působení.

Filmové festivaly jsou předmětem systematického badatelského zájmu přibližně od poloviny nultých let 21. století, odkdy se ve filmových studiích konstitoval podobor Festival Studies, v jehož rámci byly v literatuře festivaly nejdřív především popisovány a následně hlouběji analyzovány jako aktivní aktéři (*actors*) na poli kultury. Věnují se i sumarizaci převládajících metodik, včetně actor-network theory, její funkčnosti, a zároveň částem, v nichž na ni účelně může navázat i mnou zaváděná metodologie.

Jak festivaly fungují jako organizace? Jaké vlivy se promítají do sestavení programu, sebereprezentační komunikace svého poslání a cílů anebo do udělených festivalových ocenění? Jaké kompetenční toky, pracovní vztahy a procesy jsou pro festivalové organizace typické, jak se vyvíjejí, jak dospívají ke změně, v kterých momentech růstu festivalové organizace typicky dochází ke krizím a jaký vliv na diskurzivní moctřechčástiorganizacetyto vývojové fáze mají, jak následně ovlivňují vnější komunikaci organizace, a především, jak vytvářejí, uplatňují a realizují své působení na společenský a kulturní kontext, v němž probíhají?

V práci se podrobněji zaměřuji na festivaly experimentálních filmů a videoartu anebo přehlídky, jejichž významnou složku programu experimentální filmy tvoří. Pracuji s primárními prameny, jimiž jsou především písemné a audiovizuální materiály

produkované samotnými festivaly. Každý festival, analyzovaný v rámci případové studie či používaný jako příklad v argumentaci v jednotlivých kapitolách, jsem rovněž osobně navštívila (některé opakovaně) a zkoumala jeho průběh a vnější komunikaci přímo na místě v době konání. I když v této práci festivalový fenomén vyloženě teoretizuji, nemohu zastít, že svoji zevrubnou znalost festivalového fenoménu opírám i o osobní pracovní zkušenost, kdy patnáct let v oblasti filmových festivalů působím, konkrétně postupně v rolích domácí a zahraniční propagace a marketingu, hlavního managementu festivalové organizace, dramaturgie či vedení vzdělávacích a publikačních aktivit.

Každou případovou studii zaměřuji na jiné téma, aby její těžiště zároveň zkonkretizovalo a pojmenovalo aspekty určitého rozebíraného fenoménu. U všech studií nám jde o festival jako organizaci a o jeho komutační projevy, rétoriku prezentace (uváděných filmů i sebe jako události). V každé studii se zároveň opírám o strukturu vnitřní organizace festivalu a zaměřuji se na některý z aspektů diskurzivního nového institucionalismu.

Festivalová studia, teoretické a pojmové inovace

Festival studies se za dobu svého rozvoje potýkala především s obtížným ujasňováním metodologie. První práce byly více méně zevrubným popisem praxe, dále začaly do pole vstupovat metodologické postupy převážně ze sociologie, popřípadě antropologie. V této práci zavádím nový interdisciplinární nástroj pro analýzu festivalové organizace a jejího působení v kulturním poli: používám metodologii institucionalismu, především funkčněstrukturálního a diskurzivního nového institucionalismu. V jednotlivých případových studiích se zevrubný popis organizace sice opírá především o postupy klíčových prací z pole festivalových studií, respektive se jejich postupy výrazně inspiruje, ovšem v analytické práci s jednotlivými aspekty uvedených případů uplatňuji přístupy nových institucionalismů. Diskurzivní institucionalismus se zaměřuje na způsob, jakým organizační entita působí, mění se a je interpretována ve veřejném diskurzu. Možnosti, či dokonce přednosti tohoto přístupu analyzuji v metodologické kapitole, v závěrech práce

pak funkčnost a přínos tohoto přístupu jakožto potenciálního inovativního příspěvku do oblasti festivalových studií zhodnotím.

V celku se jedná o práci spekulativní filmové teorie s důrazem na metodologickou a pojmově-filozofickou rovinu. Při uvažování o diskurzu, resp. konstituci a uplatňování diskurzivní moci, vycházím především z prací Michela Foucaulta. Zároveň v uvažování o chování, pozici a projevech organizace se opírám i o koncepty habitu a kulturního pole Pierra Bourdieuho. Teoretická východiska těchto dvou autorů (či spíše škol z jejich uvažování vzešlých) se zdají na „opačných březích“, a proto obtížně propojitelné. O možnosti či potenciální podobě teoretického konstruktů opírajícího se o východiska obou břehů polemizují a tato část je jedním z pojmových a definičních těžišť celého textu. V závěrečné kapitole pak, po prozkoumání uvedeného teoretického konstruktů na základě případových studií i institucionálního uvažování nad festivalovými organizacemi, docházím k zavedení pojmového aparátu, který je užitečný pro analýzu festivalů jako institucí.

Festivalová organizace

Pro práci je rovněž potřeba vymezení pojmu experimentální film a filmová avantgarda a provedení historického exkurzu do geneze prezentace avantgardní kinematografie, a to včetně vývoje událostí předcházejících filmovým festivalům, způsobů on-screen a off-screen či site-specific prezentace a shrnutí dalších kanálů distribuce (expanded cinema, projekce ve veřejném prostoru, promítání v galeriích), ale i souvisejících organizačních a ekonomických otázek (podoby filmového kurátorství, ekonomické modely placení za přihlášení/promítání filmu). Důležitým dílčím tématem je v této souvislosti premiérový status a strategie premiér experimentálních filmů, a rovněž problematika (sestavování a působení) porot a udělování festivalových cen (jak z historického, tak aktuálně obchodního i symbolicko-ekonomického hlediska). Důležitým pro rozbor je zde rovněž rétorika (sebe)prezentace – uváděných filmů i samotné festivalové události – její typické způsoby a postupy, nástroje a podoby.

Analýze podrobuji i takové části festivalových organizací, jež by se (v paralele k festivalům širokoformátovým či těm zaměřeným primárně na film hraný, dokumentární

anebo animovaný) mohly i zde, v oblasti experimentální kinematografie, nazývat jako platformy obchodní či tzv. *industry* (tedy pro filmové profesionály, resp. zástupce filmového průmyslu). Institucionální rámec pak zahrnuje i rozbor provázání s distribučními společnostmi, které jsou v oblasti experimentálního filmu organizacemi s odlišným fungováním, než je tomu v případě distribučních společností působících v dominantní části kinematografie.

Podrobněji se podívám na otázku toků diskurzivní moci v rámci festivalových organizací, ale také mohutností dané organizace v síti organizačních, obchodních a symbolických vztahů v kulturním poli. Diskurzivní moc a pozice v síti se vzájemně umocňují; v tomto smyslu se metodologicky opřu i o zmiňovanou teorii sítí, jež byla v rámci festival studies již ke zkoumání festivalového okruhu (především jakožto alternativní filmové distribuce) využívána.

Následně se také pokusím ukázat, že festivaly jakožto instituce s významným diskurzivním vlivem jsou jedním z určujících faktorů, jak je poměrně obtížně uchopitelná skupina experimentálních filmů a videí jako samostatně vymežitelná vůbec definována. Jedním z předmětů zkoumání je tedy normativní role festivalů, formotvorné organizační i rétorické postupy při (re)definici filmových druhů a žánrů a postupy prosazování těchto definic a diskurzivních rámců, posunů či proměn.

Konečně také docházím k vytvoření původní typologie festivalů na základě jejich vnitřního organizačního uspořádání a z toho vyplývajících možností a způsobů vnějšího působení, a to ve vztahu k: 1. snahám o proměnu vnějšího kinematografického diskurzu (v různých aspektech), 2. potenciálu změn uvnitř organizace, 3. potenciálu růstu festivalu a jeho pozice ve festivalovém okruhu. Jak ukážu, tyto tři aspekty jsou propojené, vzájemně spolu souvisejí a jejich charakter vytváří dobře rozeznatelné a funkčně distinktivní rysy jednotlivých zde zaváděných typů festivalů.

Metodologie

V této kapitole se podíváme nejdřív na pole festivalových studií, do něhož tato práce patří, a následně vymezíme konkrétní metodologii diskursivního nového institucionalismu, kterou budeme pro festivalová studia adaptovat.

Potřebujeme vymežit pojmy filmová avantgarda a experimentální film. I když není triviální sladit zahraniční literaturu (a především časté používání výrazu *avant-garde film* pro experimentální film /často jako synonymum výrazu *experimental film*/ jak v populárním, tak odborném diskurzu) a české pojmosloví, pro účely této práce přistupujeme k uvedeným pojmům následovně: experimentální film je pojem estetický a odkazuje k jednotlivému dílu, jehož autor zkouší, ověřuje formální koncepty anebo vytváří pokusy s výrazovými prostředky, novými technologiemi či samotným médiem díla (případně libovolné kombinace zmíněného). Filmová avantgarda je pojem širší a politický, zahrnuje také systém infrastruktury, tedy instituce (distribuční společnosti, prezentační místa, festivaly, vzdělávání), reflexi (odbornou i populární), dispozitiv interakcí institucí, děl a autorů.

Festivalová studia

Festivalová studia (*festival studies*) vznikla jako oblast zájmu filmových studií, vymezená obsahovým zaměřením na festivalové události a organizace. Rozsah a různorodost fenoménu filmových festivalů upoutaly pozornost filmových historiků a teoretiků a přibližně od roku 2005 se staly předmětem akademických prací, výzkumů, příspěvků na konferencích a studií v časopisech. Zájem souvisí i s rozvojem tzv. *production studies*, které zaměřují svoji pozornost na infrastrukturu kinematografie a na její ekonomické a institucionální podloží. Výzkum financování, vývoje, výroby a distribuce filmů úzce souvisí i s tímto distribučním okruhem – festivalovým. Zároveň je o události festivalového a veletržního typu analytický zájem i ze strany jiných humanitních a sociálních věd již od 90. let minulého století, kdy byly analyzovány především jako nástroj kreativních průmyslů a jejich ekonomického působení. Třetí okruh zájmu lze pozorovat

v oblasti zkoumání produkce kulturních hodnot – ať už v teoretické rovině (například Pierre Bourdieu), anebo na výzkumu kulturních cen, které jsou jedním ze způsobů vytváření, zvyšování a kvantifikace kulturní hodnoty.

O festivalech se samozřejmě příležitostně psalo i mnohem dřív. Populární mediální diskurz je s festivaly jakožto veřejnými událostmi propojený od doby jejich rané existence (tedy de facto 30. let 20. století), a i tento způsob reflexe a popularizace je součástí fenoménu reflektovaného v rámci festivalových studií. Jednotlivé aspekty byly popisovány v článcích nebo kapitolách v průběhu poválečného období. Například André Bazin byl v roce 1955 autorem eseje pro časopis *Cahiers du cinéma* *Festival nahlížen jako mnišský řád*. Festivaly nahlížel převážně jako ponižující spektakly¹. „Byl jsem na téměř všech z nich od roku 1946 a mohl jsem přímo pozorovat postupné zdokonalování festivalového fenoménu, praktické vytváření jeho rituálů a nevyhnutelné vytvoření hierarchií. Jeho historie je porovnatelná, řekl bych, se založením náboženského řádu; plnohodnotně se účastnit festivalu je jako být prozatímně přijat do klášterního života. Ve skutečnosti, palác nahoře na třídě Croisette není ničím menším než dnešním klášterem filmařů.“² Dále popisuje způsob fungování novinářů, dress code na vybrané události, večírky – tedy sociální rutiny jednotlivých typů návštěvníků.

Autorka této práce je filmovou teoretičkou, zároveň však „insiderem“ v oblasti filmových festivalů, protože v této oblasti patnáct let profesionálně působí. „První lekce postmodernismu je, že je nemožné vykročit z toho, co člověk řeší, že je vždy vpleten do hodnot, jež se rozhodl napadnout. Dokonce, i když existují jiné hodnoty (ty vznešené), nemohou být přeloženy do dostupných historických forem reprezentace ani fungovat jako základ pro epistemologickou kritiku. Jakýkoli teoretický systém je prostě prozatímní pracovní fikce, která je používána pragmaticky a opuštěna, když už užitečná není.“³ Pozici

¹ V té době existovaly filmové festivaly v Benátkách (založen roku 1932), Cannes (založen v roce 1939, poprvé uskutečněn roku 1946), těsně po druhé světové válce pak v Locarnu (založen v roce 1946) a Berlíně (založen roku 1951).

² André Bazin, *The Festival Viewed as a Religious Order*. In: Richard Porton (ed.), *Dekalog 3: On Film Festivals*. London: Wallflower 2009, s. 15. Citace z cizojazyčných textů uvádíme v celé práci ve vlastním překladu autorky do češtiny.

³ Patricia Waugh, *Practising postmodernism; Reading modernism*. London: Edward Arnold 1992, s. 33.

praktika autorka využívá především v pohledech „dovnitř“, tedy v popisech a analýzách fungování festivalové organizace.

Výzkumy v oblasti festivalových studií

Badatelský zájem se orientuje jednak na historii filmových festivalů včetně jejich politických, ekonomických a mediálně-reflexivních aspektů, jednak se výzkumy zabývají jednotlivými festivalovými událostmi, analýzami jejich průběhu, typologií návštěvníků, významem a dopadem festivalových ocenění, rolí, jakou festivaly a jejich platformy pro filmové profesionály hrají ve filmovém průmyslu, aspektem hvězd a spektaklu souvisejícího s festivalovou událostí, speciálním rozměrem zkoumajícím propojení události s městem, resp. místem konání, dopadem na turismus a lokální veřejnost, otázkami recepce, festivalového diváctví, komunit a z toho vyplývající nové podoby cinefilie, národními a transnacionálními aspekty kinematografie, na něž mají festivaly přímý vliv, otázkami dramaturgie, výběru filmů a dopadu, který festivalové uvedení má na jednotlivé filmy a jejich kulturní hodnotu, tematicky, druhově či žánrově specializovanými filmovými festivaly a jejich úzkým propojením se skupinovými identitami (genderu, etnických či sexuálních menšin atp.). Festivaly jsou organizovány ve městech či na návštěvnický zpravidla atraktivních místech, která je také používají jako součást své kulturní identity, nebo dokonce pro zlepšení svého image; festivaly se také stávají součástí lokálních ekonomik. Konají se zpravidla dlouhodobě na tomtéž místě a ve stejném období v kalendáři – což umožňuje zaměřit pozornost na festivaly i jako na soustavu, resp. síť, a zkoumat festivalový okruh z různých síťových aspektů zahrnujících speciální, temporální, transnacionální otázky či problematiky distribuce symbolického kapitálu anebo (re)prezentace národních identit.

Teoretici soustředící se na různé oblasti production studies zahrnovali do svých studií filmové festivaly jako způsoby alternativní distribuce, místa prezentace a reflexe kinematografie. Systematické studium festivalového fenoménu, rozvoj festival studies a akademickou reflexi je možné v značně rychle se rozvíjejícím tempu a zvyšujícím se množství článků, studií, sborníků, tematických čísel časopisů či panelů na konferencích od doby vydávání série tematicky zaměřených antologií *Film Festival Yearbook*, které od roku

2009 připravuje Dina Iordanova⁴; dalšími iniciačními publikacemi byly kniha Marijke de Valck *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia* z roku 2007 či sborník *Dekalog 3: On Film Festivals* (2009) připravený Richardem Portonem. Vznikla rovněž webová platforma propojující badatele v oblasti festivalových studií, *filmfestivalresearch.org*, která upozorňuje na novinky ve výzkumu a vydávání textů o festivalech, na konference, publikace a zdroje týkající se bádání o festivalech.

Dosavadní výzkum na poli festivalových studií můžeme rozdělit podle metodologických a/nebo analytických přístupů do několika klíčových oblastí:

Mnohé studie pracují s interdisciplinárními metodologiemi, které přebírají z jiných humanitních nebo sociálních věd, například sociologie⁵, etnografie (především pro rozbor chování jednotlivých typů účastníků, resp. publik na festivalech)⁶, antropologie⁷.

Značné penzum textů jsou především popisy, buď jednotlivých festivalů, anebo témat, vystopovatelných napříč skupinou festivalů. Takovéto popisy hledají společné vlastnosti, vzorce chování, možná zobecnění, jak v historických průhledech, tak mezi

⁴ Srov. Dina Iordanova – Ragan Rhyne (eds.), *Film Festival Yearbook 1: The Festival Circuit*. St. Andrews: St. Andrews Film Studies 2009; Dina Iordanova – Ruby Cheung (eds.), *Film Festival Yearbook 2: Film Festivals and Imagined Communities*. St. Andrews: St. Andrews Film Studies 2010; Dina Iordanova – Ruby Cheung (eds.), *Film Festival Yearbook 3: Film Festivals and East Asia*. St. Andrews: St. Andrews Film Studies 2011; Dina Iordanova – Leshu Torchin (eds.), *Film Festival Yearbook 4: Film Festivals and Activism*. St. Andrews: St. Andrews Film Studies 2012; Dina Iordanova (ed.), *The Film Festivals Reader*. St. Andrews: St. Andrews Film Studies 2013; Alex Marlow-Mann (ed.), *Film Festival Yearbook 5: Archival Film Festivals*. St. Andrews: St. Andrews Film Books 2013.

⁵ Například srov. Jean Duvignaud, *Festivals: A Sociological Approach*. *Cultures* 3, 1976, č. 1, s. 13–28; anebo ve studii Joshuy Gamsona můžeme vidět uplatnění sociologické metodologie při zkoumání vlivu festivalové události, jejího programu a rétoriky, na definici určité skupinové identity: Joshua Gamson, *The Organizational Shaping of Collective Identity: The Case of Lesbian and Gay Film Festivals in New York*. *Sociological Forum* 11, 1996, č. 2, s. 231–261.

⁶ Například srov. studii zaměřenou právě i na adaptaci etnografické metodologie do výzkumu festivalů: Dewi Jaimangal-Jones, *Utilising ethnography and participant observation in festival and event research*. *International Journal of Event and Festival Management* 5, 2014, č. 1, s. 39–55.

⁷ Zapojení přístupů z těchto humanitních a sociálních věd do výzkumu festivalů, resp. šířeji kulturních, obchodních či společenských událostí, rozvádí kniha Donald Getz, *Event studies: theory, research and policy for planned events*. London: Routledge 2012.

aktuálními festivaly kategorizovanými podle zaměření filmového programu⁸, jejich velikosti anebo teritoriální příslušnosti⁹, popřípadě se věnují některým částem programu (například programům pro filmové profesionály) či přesahovým aktivitám festivalových organizací¹⁰.

Vyprávěcí způsob některých z těchto popisných textů navazuje na narativní zvrát v sociálních vědách¹¹ a v rámci přístupu analytického narativu dává důraz na příběhy festivalů jako vyvíjejících se událostí a kulturní, symbolické, ideologické a společenské kontexty, v nichž se rozvíjí. Ze specializovaných je značná pozornost věnována festivalům dokumentárních filmů.

V historickém pohledu jsou to pak i ideologické anebo politické analýzy festivalových událostí jakožto reprezentantů politických či národnostních postojů nebo ideových pozic v rámci studené války. Tyto analýzy se již od popisů odlišují především prací s kvantitativními či kvalitativními analýzami (určitých aspektů samotných festivalů anebo kontextu, v němž působí/působily).

Popisy jednotlivých festivalů jsou často tematicky zaměřeny, avšak ve své podstatě nevykračují ze spíše referátového rámce. Například rozsáhlý článek Antoina Damiense¹² rozebírající LGBTQ ceny na nejprestižnějších festivalech. Po historickém exkurzu do uvádění LGBTQ filmů na festivalech v 70. a 80. letech¹³ se věnuje jejich pronikání do

8 Například srov. Marijke de Valck, Supporting Art Cinema at a Time of Commercialization: Principles and Practices, the Case of the International Film Festival Rotterdam. *Poetics* 42, 2014, s. 40–59.

9 Jedním z hlouběji prozkoumaných témat jsou evropské festivaly ve vztahu k evropské kinematografii a šířeji identitě. Například: Owen Evans, Border Exchanges: The Role of the European Film Festival. *Journal of Contemporary European Studies* 15, 2007, č. 1, s. 23–33.

10 Například srov. Kay Armatage, Sidebar: Traveling Projectionist Films. *Film International* 6, 2008, č. 4, s. 41–42.

11 Srov. např.: Martin Hájek – Martin Havlík – Jiří Nekvapil, Narativní analýza v sociologickém výzkumu: přístupy a jednotící rámeček. *Sociologický časopis* 48, 2012, č. 2, s. 199–223.

12 Antoine Damiens: Queer Cannes: On the Development of LGBTQ Awards at A-List Festivals. A Festival Report. *Synoptique* 3, 2015, č. 2, s. 93–100. Dostupný na WWW: <<http://synoptique.hybrid.concordia.ca/index.php/main/article/view/65>>, s. 96–97 [cit. 1. 3. 2016].

13 Této tematice se věnuje mnoho popisných či referátových textů, např.: Edith Becker: The New York Lesbian and Gay Experimental Film Festival. *Jump Cut: A Review of Contemporary Media* 37, 1992. Dostupný

programů festivalů, ideologickému rozměru, co zařazení filmů s touto tematikou může reprezentovat, a dochází až k případu vyhlašování „Queer Palm“ v Cannes od roku 2010, která ale nemá s oficiálním festivalem nic společného. Ve výsledku je tak článek přínosný spíš naznačením tohoto fenoménu postranních (či opozičních) cen. Další texty se věnují partikulárním tématům, někdy s interdisciplinárními přesahy¹⁴. Některé popisy se věnují festivalům s transkulturním a transnacionálním rozměrem, a i když v souvislosti se sociologicky popsánymi fenomény, jako je například sociální inkluze, využívají terminologický aparát sociologie, jako je například koncept „vertikální mozaiky“ (zavedený sociologem Johnem Porterem), zůstávají opět spíše v podobě referátu¹⁵.

Tematické zaměření analýz

Největší skupinu textů a studií z oblasti filmových festivalů bych označila jako zevrubné analýzy. Tyto lze rozdělit podle tematických rámců, jež jsou především tři. Analýzy sledující: (1) politicko-ideologický kontext a působení festivalů; (2) ty, které se zaměřují na ekonomicko-průmyslové aspekty; a (3) texty soustředící se na otázky estetiky, médií, kulturní hodnoty a cinefilie. Tyto tři tematické oblasti se samozřejmě, s rozličnými důrazy, v některých textech prolínají. Jako samostatnou skupinu bych pak vyznačila texty zabývající se čistě historií filmových festivalů.

(1) Politicko-ideologický kontext a působení festivalů

Více autorů se věnovalo dramaturgiím ovlivněným politickými tlaky ve východní Evropě. Hraným i dokumentárním filmem na MFF Moskva, v období, kdy se tento festival

na WWW: <<http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC37folder/NYexptlGayLesFest.html>> [cit. 15. 6. 2014].

14 Například otázku prezentace filmů mezinárodnímu publiku a organizačním i kreativním procesům s tím spojeným se věnuje studie: Estella Oncins: The Process of Subtitling at Film Festivals: Death in Venice? *International Journal of Humanities and Social Science* 3, 2013, č. 14, s. 70–80. Dostupný na WWW: <http://www.ijhssnet.com/journals/Vol_3_No_14_Special_Issue_July_2013/9.pdf> [cit. 1. 6. 2014].

15 Monia Acciari: Film Festival and the Rhythm of Social Inclusivity: The Fluid Spaces of London Indian Film Festival and Florence Indian Film Festival. *Cinergie: Il cinema e le altre arti* 6, 2014, s. 15–24. Dostupný na WWW: <<http://www.cinergie.it/?p=4911>> [cit. 1. 3. 2016].

každý druhý rok střídal s festivalem v Karlových Varech, rozebíral Karl Lars¹⁶. Naopak karlovarským festivalem a jeho reflexí v dobovém tisku se zabýval Jakub Jiříšně. Na základě analýzy mediální odezvy dochází k pojmenování programových i prezentačních strategií festivalu v různých obdobích, například v době vrcholícího tání léta roku 1968: „Nová tvář karlovarského festivalu naopak vedla k silnému rozostření hledisek. Třeba už jen v tom, že festival v zájmu rozchodu s diskreditovanou minulostí nechtěl být politickou záležitostí a jasné ideové stanovisko mělo být nahrazeno demokratickou diskusí v rámci Volné tribuny.“¹⁷ Umisťováním filmů z východního bloku na festivalu v Benátkách se věnoval Stefano Pisu¹⁸. Fašistickým vlivem na festival v Benátkách na konci 30. let 20. století se zabývala ve své monografii Marijke de Valck¹⁹ v případové studii s tímto historicko-politickým důrazem. Heidi Fehrenbach²⁰ rozebírala program a návštěvnost berlínského festivalu v 50. letech 20. století ve vztahu k politickým vztahům v rámci studené války. Výrazným důrazem je teritoriální aspekt a působení festivalu v konkrétních sociálně-kulturních podmínkách dané oblasti. I 6. číslo *Film Festival Yearbook*²¹ mělo téma Filmové festivaly a Střední východ a příspěvky popisují festivaly ve vztahu k diasporám, exilové populaci, diverzitě daného regionu i koloniální minulosti.

Důležitým ideologickým tématem je nastavování agendy a problematika festivalových ocenění, porot a hodnocení filmů. Tento tematický rámec byl zkoumán i

16 Lars Karl, Zwischen politischem Ritual und kulturellem Dialog: Die Moskauer Internationalen Filmfestspiele im Kalten Krieg 1959–1971. In: Karl Lars (ed.), *Leinwand zwischen Tauwetter und Frost: Der osteuropäische Spiel- und Dokumentarfilm im Kalten Krieg*. Berlin: Metropol 2007, s. 279–298.

17 Jakub Jiříšně, Iluzorní obrodný proces karlovarského filmového festivalu: XVI. mezinárodní festival Karlovy Vary (1968) v reflexi dobového tisku. *Filmové Festivaly*, tematické číslo *luminace: časopis pro teorii, historii a estetiku filmu* 26, 2014, č. 1, ed. Jindřiška Bláhová, Praha, s. 9–37, zejm. s. 31.

18 Stefano Pisu, The USSR and East-Central European Countries at the Venice International Film Festival (1946–1953). *luminace* 25, 2013, č. 3, s. 51–63.

19 Marijke de Valck, *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2007.

20 Heidi Fehrenbach, *Mass Culture and Cold War Politics: The Berlin Film Festival of the 1950s. Cinema in Democratizing Germany: Reconstructing National Identity after Hitler*. Chapel Hill – London: University of North Carolina Press 1995, s. 234–259.

21 Dina Iordanova – Stefanie Van de Peer (eds.), *Film Festival Yearbook 6: Film Festivals and the Middle East*. St. Andrews: St. Andrews Film Studies 2014.

mimo festivalová studia a v souvislosti s jinými oceněními, například výročními cenami americké filmové akademie²². Do jisté míry sem lze zahrnout i rozbor mediálního diskurzu²³, jež jsou ve festivalových studiích používány především k pojmenování role a působení filmových kritiků na festivalech. Tematizována je rovněž subjektivita konání a rozhodování porot²⁴. Problematika festivalových ocenění souvisí s navyšováním kulturního kapitálu filmových děl (potažmo jejich autorů), které ceny nesou, a i uvedený článek je spíše jen ukázkou toho, jaké vášně a hodnocení ceny způsobují, ať už v populárních, anebo odborných médiích. Diskuse o (ne)oprávněnosti udělení té které ceny je součástí rituálu reflexe kulturních cen a zásadně přispívá k vnímání jejich významnosti. Toto téma podrobuje výzkumu a teoretizaci klíčová kniha Jamese Englishe²⁵, k polemice s níž se dostaneme později v této práci.

(2) Ekonomicko-průmyslové aspekty

Početně výrazné je zaměření výzkumů a studií na ekonomické aspekty fungování festivalů²⁶ i dopady na prezentované filmy a analytický zájem o programy pro filmové profesionály, a tedy přímá spojení mezi festivaly a filmovým průmyslem. Mnohé filmové časopisy připravily tematická čísla festivalům. Synoptique ukazuje, že „Hubert Bals Fund, první svého druhu, je od roku 1988 hluboce oddán financování filmových projektů na

22 John C. Dodds – Morris B. Holbrook, What's an Oscar Worth? An Empirical Estimation of the Effects of Nominations and Awards on Movie Distribution and Revenues. *Current Research in Film: Audiences, Economics and Law* 4, 1998, s. 72–88.

23 Wesley Monroe Shrum Jr., *Fringe and Fortune: The Role of Critics in High and Popular Art*. Princeton (New Jersey): Princeton University Press 1996.

24 Ray Pride, The Prize Patrol: The Inexact Science of Festival Juries and Critics Awards. *The Independent: Film and Video Monthly* 25, 2002, č. 1, s. 26–29.

25 James F. English, *Ekonomie prestiže: ceny, vyznamenání a oběh kulturních hodnot*. Brno: Host 2011.

26 Například: Mark Peranson, First You Get the Power, Then You Get the Money: Two Models of Film Festivals. *Cineaste* 33, 2008, č. 3, s. 37–43. Přetištěno také v: Richard Porton (ed.), *Dekalog 3: On Film Festivals*. London: Wallflower 2009, s. 23–37; anebo v: Julian Stringer, Global Cities and International Film Festival Economy. In: Mark Shiel – Tony Fitzmaurice (eds.), *Cinema and the City: Film and Urban Societies in a Global Context*. Oxford: Blackwell 2001, s. 134–144.

globalizovaném jihu, především ve východní Asii²⁷. Na ekonomické otázky se zaměřují i studie zasvěcené lokalitám, kde se festivaly konají, jež přihlížejí i k vlivu těchto událostí na místní komunity, lokální ekonomiku, turismus, prestiž těchto míst a důsledky každoročního konání festivalu pro místní obyvatele. Tato témata se vyskytovala už v článcích v 80. letech 20. století věnujících se nejen filmovým festivalům²⁸, avšak v rámci festivalových studií vytvořila svébytnou tematickou linku, při jejímž sledování docházíme k závěrům potvrzujícím hypotézy o globalizaci festivalového okruhu ve smyslu přenositelnosti jistých aspektů mezi jednotlivými uzly sítě; jedním z těchto výrazných je právě ekonomický vztah k místu konání. Ros Derrett je jedním z autorů, kteří zdůrazňují, jak se lokální komunita otiskuje do charakteru festivalu, ale jak zároveň festival reprezentující (nejen filmy, ale i hosty a často i spolupracovníky v samotné organizaci) kosmopolitní rozměr do regionu²⁹. Na případě jediného FIAPF akreditovaného festivalu na čínském území rozebírá Ran Ma Šanghajský filmový festival ve vztahu k životu velkoměsta a kosmopolitismu, resp. vůbec internacionalismu či národnostní diverzifikaci, jak se festival sám prezentuje. „Lidé mají tendenci se přiklonit, nebo dokonce přepínat mezi dvěma odlišnými kritickými pohledy na klady a záporny SIFF. První, festival je kontextualizován ve světovém systému filmových festivalů; druzí čtou SIFF jako symptom snahy Šanghaje ukazovat se jako jeden z globálních uzlů, a tak demonstrovat rostoucí národní ekonomiku.“³⁰ Texty zabývající se

27 Papagena Robbins – Viviane Saglier: Introduction: Other Networks: Expanding Film Festival Perspectives. *Synoptique* 3, 2015, č. 2, s. 1–8, s. 1. Dostupný na WWW: <<http://synoptique.hybrid.concordia.ca/index.php/main/article/view/90>> [cit. 1. 3. 2016].

28 Například Blaine Allan, The Festival of Festivals in the Toronto of Torontos. *Queen's Quarterly* 95, 1988, č. 4, s. 813–823.

29 Například stati Ros Derrett, Festivals & Regional Destinations: How Festivals Demonstrate a Sense of Community & Place. *Rural Society* 13, 2003, č. 1, s. 35–53; a R. Derrett, Festivals, Events and the Destination. In: Ian Yeoman – Martin Robertson – Jane Ali-Knight – Siobhan Drummond – Una McMahon-Beattie (eds.), *Festival and Events Management: An International Arts and Culture Perspective*. Amsterdam: Elsevier Butterworth-Heinemann 2004, s. 32–51.

30 Ran Ma: Celebrating the International, Disremembering Shanghai: The Curious Case of the Shanghai International Film Festival. *Culture Unbound: Journal of Current Cultural Research* 4, 2012, s. 147–168, zejm. s. 153. Dostupný na WWW: <<http://www.cultureunbound.ep.liu.se/v4/a08/>> [cit. 1. 3. 2016].

tématem města, jeho prestiže, profilu či „značky“, v souvislosti s festivalovou událostí, rozebírají i texty mimo pole festivalových studií³¹.

Frekventovaným tématem je však vztah festivalů k ekonomice filmového průmyslu a vůbec pohled na tyto události jako na místa klíčová pro kinematografii, potažmo celkově kreativní průmysly. Festivaly, a to včetně velkých mezinárodních událostí, staví svou prestiž i na přítomnosti velkých filmových trhů a vlivných programech pro filmové profesionály, které stimulují výrobu, mezinárodní koprodukce a distribuci filmů³². K hlavním platformám průmyslových aktivit patří trhy, tréninkové programy, koprodukční a distribuční fóra (kde mohou producenti a režiséři prezentovat své vyvíjené, právě natáčené či již dokončené filmy), infrastruktura pro networking filmových profesionálů či prezentace národních kinematografií. Již v roce 1981 se tématu věnoval časopis *Sight and Sound*³³. Časté jsou analýzy festivalových trhů, jak můžeme vidět v několika studiích zařazených do *Ročenek filmových festivalů*³⁴. Systematicky se tématu trhů věnovala již na konci 90. let Daryl Chin ve třech studiích časopisu *Performing Arts Journal*³⁵. Příkladem zevrubné studie je analýza průmyslového aspektu MFF Rotterdam od Daniela Steinharta, který nejen podrobně popisuje mechanismy průběhu, cílů a výsledků těchto aktivit festivalu (především platformy Cinemart), ale zabývá se i přesahem k otázkám filmově-

31 Například Can-Seng Ooi – Jesper Strandgaard Pedersen, City Branding and Film Festivals: Re-Evaluating Stakeholder's Relations. *Place Branding and Public Diplomacy* 6, 2010, č. 4, s. 316–332; anebo Mark Rowell Wallin – Billy Collins – John S. Hull, It's Not Just About the Film: Festivals, Sustainability, and Small Cities. In: Tomas Pernecky – Michael Lück, *Events, Society and Sustainability: Critical and Contemporary Approaches*. Routledge Advances in Event Research Series. London: Routledge 2013, s. 229–243.

32 Například srov. Diane Burgess, Bridging the Gap: Film Festival Governance, Public Partners and the „Vexing“ Problem of Film Distribution. *Canadian Journal of Film Studies | Revue Canadienne d'Études Cinématographiques* 21, 2012, č. 1.

33 Simon Perry, Cannes, Festivals and the Movie Business. *Sight & Sound* 50, 1981 (podzim), č. 4, s. 226–232.

34 Například Ruby Cheung, Funding Models of Themed Film Festivals. In: Dina Iordanova – Ruby Cheung (eds.), *Film Festival Yearbook 2: Film Festivals and Imagined Communities*. St. Andrews: St. Andrews Film Studies 2010, s. 74–103.

35 Chronologicky Daryl Chin, Festivals, Markets, Critics: Notes on the State of the Art Film. *Performing Arts Journal* 19, 1997, č. 1, s. 61–75; Daryl Chin – Larry Qualls, To Market, to Market. *Performing Arts Journal* 20, 1998, č. 1, s. 38–43; a Daryl Chin – Larry Qualls, Open Circuits, Closed Markets: Festivals and Expositions of Film and Video. *Performing Arts Journal* 23, 2001, č. 1, s. 33–47.

dramaturgickým a estetickým, když rozebírá, že u filmů jsou preferovány lokální kořeny, univerzální témata a „mezinárodní“ styl³⁶.

(3) Otázky estetiky, médií, kulturní hodnoty a cinefilie

Giacomo Di Foggia se ve svém textu *Cinephilia and Festivals: On the Need to Analyze the Lives and Ideas of Festival Founders*³⁷ zabývá osobnostmi zakladatelů středně velkých a velkých filmových festivalů a spojuje jejich angažovanost se cinefilii, v podobě, jaká byla příznačná pro poválečné období a období evropských nových vln. Popisuje jejich zaujetí filmem, které ilustruje citáty a konkrétními činy v oblasti kultury a kinematografie. „Exemplární postavou intelektuálního cinefila se skvělými organizačními schopnostmi je Hubert ‚Huub‘ Bals, zakladatel Cinemanifestatie v Utrechtu a MFF Rotterdam a spoluzakladatel Fédération Internationale des Festivals Indépendants, která zaštiťovala Directors' Fortnight v Cannes a International Forum of Young Cinema na Berlinale. Byl ‚legendárním‘ představitelem holandské cinefilie: přítel filmař charakterizoval jeho motivaci vnímáním ‚filmu jako celoživotního utěšitele‘. Další ho popisují jako Dona Quijota, holandského Langloise...“³⁸ Otázkám nové podoby cinefilie se kromě knihy de Valck a Hagenera věnuje řada dalších článků a studií³⁹, festivalové dramaturgii několik studií i knih⁴⁰. Sborník editovaný Jeffreyem Ruoffem⁴¹ zkoumá ve třinácti studiích i otázku napojení dramaturgie na průmyslové vazby festivalu, šetří skrze osobnosti dramaturgů

36 Daniel Steinhart, Fostering International Cinema: The Rotterdam Film Festival, CineMart, and Hubert Bals Fund. *Mediascape* 2, 2006, s. 1–13. Dostupný na WWW:

<http://www.tft.ucla.edu/mediascape/Spring06_FosteringInternationalCinema.pdf> [cit. 7. 12. 2015].

37 Giacomo Di Foggia, *Cinephilia and Festivals: On the Need to Analyze the Lives and Ideas of Festival Founders*. *Cinergie: Il cinema e le altre arti* 6, 2014, s. 42–49. Dostupný na WWW:

<<http://www.cinergie.it/?p=4929>> [cit. 1. 3. 2016].

38 Tamtéž.

39 Například srov. Marijke de Valck, Reflections on the Recent Cinephilia Debates. *Cinema Journal* 49, 2010, č. 2, s. 132–139.

40 Například srov. Kathe Boehringer – Stephen Crofts, The Triumph of Taste. *The Australian Journal of Screen Theory* 8, 1980, s. 69–79, anebo ve vztahu k transnacionálnímu aspektu studie Liz Czach, Film Festivals, Programming, and the Building of a National Cinema. *The Moving Image* 4, 2004, č. 1, s. 76–88.

41 Jeffrey Ruoff (ed.), *Coming Soon to a Festival Near You: Programming Film Festivals*. St. Andrews: St. Andrews Film Books 2012.

subjektivitu tohoto procesu, u tematicky zaměřených festivalů poukazuje na klíčovou roli dramaturgie jakožto tvůrce festivalové identity a studie Marijke de Valck popisuje dramaturgii v historické perspektivě. Dramaturgii širokoformátových i specializovaných festivalů bylo věnováno několik analýz – většinou vychází z kvantitativních či kvalitativních analýz filmových programů několika ročníků daného festivalu nebo festivalů, kvalitativních popisů jednotlivých aspektů programů několika specializovaných přehlídek⁴², anebo se pokouší o zobecnění dramaturgických a kurátorských postupů a praxí⁴³.

Popis praxe

Rozsáhlá skupina textů se věnuje praktickým aspektům. Festivaly jako potenciální pedagogickou platformu pojmenoval Ger Zielinski. V tematickém čísle časopisu *Scope: An Online Journal of Film and Television Studies* v únoru 2014 nastínil různá možná použití filmového festivalu v rámci výuky anebo jako filmového kurzu⁴⁴. Reaguje tím na značné rozšíření kurzů a programů z oblasti filmových a mediálních studií. „Různé úrovně studia nabízí různorodé úrovně komplexnosti výzkumných metod a teoretických rámců, zatímco rozdíly mezi přístupy humanitních a sociálních věd nastolují zajímavé problémy, jež musí být vyřešeny při návrhu jakéhokoli kurzu.“⁴⁵ Jednotlivé studie pak uvádějí například zkušenost Univerzity v San Diegu, která nabízí kurz nezávislého filmu na filmovém festivalu Sundance, v jehož rámci studenti festival navštíví a vidí 20–30 filmů; od roku 2004 jím prošlo 250 studentů. Skadi Lost doplňuje svou zkušenost kurzu, v němž vyučuje bakalářské studenty: „Kurz o filmových festivalech rozšiřuje záběr programu o úhel

42 Například krátký popisný článek (ne analýza) Alexandra Gramatke, Short Circuit: Ein Netzwerk europäischer Kurzfilm- und Videokunstverleiher | Short Circuit: A European Network of Short Film and Video Art Distributors. *Short Report: KurzfilmMagazin*, 2012, s. 24–25.

43 Například srov. Mark Haslam, Vision, Authority, Context: Cornerstones of Curation and Programming. *The Moving Image* 4, 2004, č. 1, s. 48–59.

44 Ger Zielinski (ed.): Film Festival Pedagogy: Using the Film Festival in or as a Film Course. Spec. Issue of *Scope: An Online Journal of Film & TV Studies* 26, (Nottingham) 2014. Dostupný na WWW: <<http://www.nottingham.ac.uk/scope/documents/2014/february/zielinski.pdf>> [cit. 1. 3. 2016].

45 Tamtéž, s. 3.

mediálních průmyslů, který jinak není částí kurikula. Kurz tedy není navržen, aby trénoval studenty jako festivalové dramaturgy či manažery; případové studie jsou založeny na výzkumu a analýze, ne praktické festivalové organizaci.⁴⁶

Dalším praktickým aspektem jsou on-line distribuční platformy a umístění festivalů do jejich rámců. Někteří badatelé se věnují prolínání klasických filmových festivalů s on-line možnostmi šíření obsahu⁴⁷, další reflektují nově se objevující čistě on-line filmové festivaly⁴⁸. Norbert Bakker se rovněž zabývá začátky on-line filmových festivalů⁴⁹ a rozebírá proměnu klasických komunit ve vztahu k „virtuálním geografím“. Marijke de Valck se otázce virtuálních promítání věnuje v souvislosti s obecným trendem digitalizace⁵⁰, který logicky zasahuje i filmové festivaly. Presentace tzv. cross-žánrů, resp. obsahu určeného on-line platformám a zařízením, sleduje ve svém článku ve sborníku *Moving Images Beyond YouTube* Jan Simons⁵¹.

46 Ger Zielinski (ed.): *Film Festival Pedagogy: Using the Film Festival in or as a Film Course*. Spec. Issue of *Scope: An Online Journal of Film & TV Studies* 26, (Nottingham) 2014. Dostupný na WWW: <<http://www.nottingham.ac.uk/scope/documents/2014/february/zielinski.pdf>>, s. 12 [cit. 1. 3. 2016].

47 Nick Roddick, *Coming to a Server Near You: The Film Festival in the Age of Digital Reproduction (2005–2012)*. In: Dina Iordanova (ed.), *The Film Festivals Reader*. St. Andrews: St. Andrews Film Studies 2013, s. 173–189.

48 Srov. například Eugene Hernandez, *The Point of No Return: On-Line Film Festivals, Showcases & Distributors*. *The Independent: Film and Video Monthly* 22, 1999, č. 9, s. 26–28; krátký článek Chris Patmore, *iPhone Film Festivals*. *Film & Festival* 27, 2011, s. 16–17; anebo článek Scott Castle, *What's in a Name? Does the Term Online Film Festival Mean Anything at All?* *The Independent: Film and Video Monthly* 23, 2000, č. 6, s. 18–20.

49 Norbert Bakker: *Utopian Film Festivals: Space, Content and Business Matters in Early Online Film Festivals*. *Synoptique* 3, 2015, č. 2, s. 9–28. Dostupný na WWW: <<http://synoptique.hybrid.concordia.ca/index.php/main/article/view/83>>. [cit. 1. 3. 2016].

50 Marijke de Valck, „Screening“ the Future of Film Festivals: A Long Tale of Convergence and Digitization. *Film International* 6, 2008, č. 4, s. 15–23.

51 Jan Simons, *Between iPhone and YouTube: Movies on the Move?* In: Geert Lovink – Rachel Somers Miles (eds.), *Moving Images Beyond YouTube*. Amsterdam: Institute of Network Cultures 2011, s. 95–107.

Teoretické otázky

Jedním z iniciačních teoretických textů byla studie Billa Nicholse z roku 1994 *Globální konzumace obrazu ve věku pozdního kapitalismu*⁵² a následný text věnovaný estetickým otázkám v rámci festivalového okruhu z roku 1997⁵³. Disertační práce Juliana Stringera z roku 2003 pak nahlíží festivaly jako prostředek spojení národních kinematografií se systémem světového filmu a zkoumá dynamiku toho, co již také nazývá mezinárodním festivalovým okruhem⁵⁴. Přístupy se snahou vytvořit svébytnou teoretizaci festivalového fenoménu zahájil Thomas Elsaesser svou studií z roku 2005 *Sítě filmových festivalů: Nové topografie filmu v Evropě*⁵⁵. Rovněž se zabíral otázkou národních kinematografií a jejich prezentací, ale přistupoval k festivalům jakožto sítím a systémům, čímž ovlivnil především výzkumníky Marijke de Valck⁵⁶ a Malte Hagenera⁵⁷, kteří s podobnými důrazy publikovali další studie a knihy. Zároveň tuto konceptualizaci festivalového fenoménu propojil i s ideologickým aspektem vytváření protiváhy hollywoodskému filmu a jeho systému studiové výroby a distribuce v podobě sítě evropských festivalů. Festivalový okruh pak začal být šířeji vnímán jako předmět problematizace a zkoumání již zcela explicitně v prvním vydání *Film Festival Yearbook*,

52 Bill Nichols, Global Image Consumption in the Age of Late Capitalism. *East-West Film Journal* 8, 1994, č. 1, s. 68–85.

53 Bill Nichols, Discovering Form, Inferring Meaning: New Cinemas and the Film Festival Circuit. *Film Quarterly* 47, 1997, č. 3, s. 16–30.

54 Julian Stringer, Regarding Film Festivals: Introduction (2003). In: Dina Iordanova (ed.), *The Film Festivals Reader*. St. Andrews: St. Andrews Film Studies 2013, s. 59–68. Text vychází z disertační práce z roku 2003 na katedře komparativní literatury Indiana University.

55 Thomas Elsaesser, Film Festival Networks: The New Topographies of Cinema in Europe. In: Thomas Elsaesser, *European Cinema: Face to Face with Hollywood*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2005, s. 82–107.

56 Marijke de Valck, Film Festivals: History and Theory of a European Phenomenon that Became a Global Network. Dissertation. Amsterdam: University of Amsterdam, ASCA 2006.

57 Malte Hagener, Institutions of Film Culture: Festivals and Archives as Network Nodes. In: Malte Hagener (ed.), *The Emergence of Film Culture: Knowledge Production, Institution Building, and the Fate of the Avant-garde in Europe, 1919–1945*. New York: Berghahn 2014, s. 283–305.

kde Dina Iordanova a Ragan Rhyne volají po strukturálních modelech festivalového okruhu jako celku, jako soudržné sítě, a zavádí tento okruh jako alternativní distribuční síť filmů.

Výrazným motivem teoretizací je temporalita festivalové události. Takto se věnoval festivalům (ovšem nejen filmovým) již v 80. letech Alessandro Falassi. „Festivalový čas sám sebe stanovuje jako autonomní trvání, ne aby byl vnímán a měřen ve dnech nebo hodinách, ale jako vnitřně dělený podle toho, co se na festivalu děje od jeho začátku do konce.“⁵⁸

Marijke de Valck v první knize, která byla do jisté míry konstitutivní pro podobor festivalových studií, mezi historickým exkurzem a případovými studii hledá způsob, jak pojmenovat a analyzovat pole festivalového okruhu a jeho společenského kontextu. „Pokud může být úspěch filmových festivalů, před i po druhé světové válce, vysvětlený odkazem ke komplexním vyjednáváním mezi antagonistickými silami, pak musíme položit otázku, jak lze konceptualizovat filmové festivaly v tomto silovém poli kontradikcí. Hlavní posun v teoretické konceptualizaci je nevyhnutelný, protože staré pojmy ‚auteura‘ a ‚národa‘ se jeví nedostatečnými pro vytváření transformací.“⁵⁹ Rámce vycházející z osobností anebo ideologií zahrnuje jako příliš ukotvené v klasické sociologii a napětí mezi lidskými aktéry a strukturou neshledává vhodné, protože filmové festivaly fungují právě díky různorodosti (nejen sociálních) vztahů. Proto se obrací na systémové teorie, aby mohla tyto vztahy popsat, a konkrétně jako hlavní metodologický nástroj vybírá teorii sítí.

Teorie sítí

Je funkčním uchopením festivalového okruhu, protože umožňuje zaměřit se na hybridnost vztahů a složitější struktury než dichotomie anebo jasné hierarchie a sledovat také procesy proměn. Actor-Network Theory (ANT) například posunula výklad geopolitických otázek od otázky národů k otázkám globální geopolitiky a ekonomiky, přičemž jednotkou se zde stává město. Pozornost se od přístupů ke kulturnímu poli, které

58 Alessandro Falassi, *Time Out of Time: Essays on the Festival*. Albuquerque: Univ. of New Mexico Press 1987, s. 4.

59 Marijke de Valck, *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2007, s. 29.

zahrnují hierarchie a kategorizace uměleckých výstupů, posouvá spíše k souvislostem mezi mnohostí technologií, institucí a trhů v současné globalizované mediální kultuře. De Valck argumentuje, že tento přístup umožňuje přerámovat vnímání nových vln a autora jakožto základních tropů analýzy filmů vnímaných jako jedinečné výtvořiny a vyjádření národního/uměleckého sdělení. Ptá se, zda tato teorie může vysvětlit úspěchy a pády v oblasti kinematografie – například právě konkrétně u avantgardy je dle ní na místě otázka, proč se jí nepodařilo stát se systémem?

Teorii sítí také využívá k pojmenování aktivit různých typů participantů, návštěvníků festivalu, i způsob chování a interakcí těchto skupin. Dále jí umožňuje věnovat speciální pozornost speciální a temporální organizaci festivalů. Podrobně popisuje fenomén zvyšování kulturní hodnoty (v průběhu cestování festivalovým okruhem film navyšuje svoji hodnotu metodou sněhové koule).

De Valck preferuje teorii systému Nicolase Luhmana, který v ní pracoval i s konceptem autopoiesis, pojmu převzatého původně z biologie, který znamená způsob bytí živých systémů, v němž popisuje rekurzivně fungující systémy, které vznikají a udržují se díky vlastní struktuře – a právě tato schopnost sebezachování systému se jeví de Valck funkční ve vztahu k festivalovému okruhu.

Použití ANT je velice užitečné, co bych nicméně rozporovala, je, jak ji de Valck používá k vysvětlení, proč evropské filmové festivaly vytvořily široce rozšířený a úspěšný okruh, zatímco evropská filmová avantgarda selhala v udržení svého projektu.

ANT nerozlišuje mezi aktivitami aktéra (actor; který může být lidským i neživým „hráčem“ na tomto poli) a sítě, mezi činností a strukturou nebo mezi mikro- a makroúrovní. Soustředí se na procesy jako „cirkulující entity“. ANT definuje uzly jako body průchodu, v tomto případě jsou to právě filmové festivaly, které jsou klíčovými body průchodu, anebo, jak je de Valck nazývá, místy průchodu (pro posílení specializačního rozměru festivalového fenoménu, ale rovněž proto, že pojem body průchodu kombinuje s antropologickým pojmem obřady průchodu, jímž do teorie vnáší aspekt kulturní legitimizace). Festivaly jsou zvláště důležité pro přežití světové kinematografie, uměleckého a nezávislého filmu. Vyznačují se různými rituály (například premiéry s červenými koberci) a symbolickými akty (udílení cen) přispívajícími ke kulturní pozici filmů a filmařů v oblasti kinematografie, a to díky estetickým specifikům, kulturním

úspěchům a společenské relevanci. Pracuje s konceptem kulturního kapitálu a podle Pierra Bourdieua uvádí překlad symbolické hodnoty na ekonomickou.

Jedním z prošetřovaných, resp. výzkumy dokládaných a v knize dokazovaných tvrzení je, že filmy díky umístění ve festivalovém okruhu získávají nejen kulturní rozlišitelnost, ale i hodnotu. „Pokud byl film vybrán do festivalového programu, byl promítán v soutěži, anebo dokonce získal některé z ocenění, pro filmaře se stává jednodušší, aby byl snímek prodán do kin, na další vedlejší trhy, a to díky jeho navýšené kulturní hodnotě.“⁶⁰ Nicméně autorka uzavírá, že zvyšováním počtu festivalů v 80. a 90. letech se festivalový fenomén víc institucionalizoval, a tím se stával méně otevřený jako síť. Každopádně však jako systém přetrval, a to dle Marijke de Valck především díky tomu, že se vytvořila členění na hlavní festivaly, které se staly nejvýraznějšími jako obchodní místa i mediální události, a zbylou většinu přehlídek, jež se specializuje – například na uvádění mladých talentů anebo zviditelňování či podporu jistých skupinových identit, třeba genderových nebo etnických. Tato dělení umožňují ochraňovat kulturní hodnotu cen a soutěžních programů, a zároveň umožňují filmařům zviditelnit se nejdřív na menších událostech, než jsou „objevení“ velkými festivaly. Takže „mezinárodní festivalový okruh vytváří řetězec dočasných míst uvádění, jimiž mohou filmy cestovat a sbírat a navyšovat hodnotu, která může podpořit uvedení do kinodistribuce anebo televizního vysílání“⁶¹. Přidanou hodnotu pak autorka konceptualizuje především skrze Bourdieovu teorii kulturního kapitálu.

Případové studie vycházející z tohoto přístupu, které jako vzorové uvedla de Valck, se v rámci analýzy vybraného festivalu zaměřují vždy na jedno další klíčové téma: na historický vývoj, s důrazem na geopolitické zájmy, které proces vývoje ovlivňovaly, na festival jako místo obchodu (kdy zkoumá také opozici evropské sítě festivalů k hegemonii hollywoodských studií), na festival jako mediální událost, ve smyslu hodnoty, kterou jí mediální diskurz přidává, či procesů, které vytváření reflexí předchází, anebo také na festivalovou dramaturgii, publikum a koncepty nových podob cinefilie.

⁶⁰M. de Valck, *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*, s. 38.

⁶¹Tamtéž, s. 39.

Nový institucionalismus

V 50. letech 20. století vstoupil do politických věd systematický výzkum institucí. Takzvaný institucionalismus pojmenovával mechanismy uvnitř organizací, ale i širších společenských entit, a také jejich vztah k historické i žité realitě a sociálnímu prostředí. Neoinstitucionalismus (v české literatuře též nový institucionalismus, což budeme v tomto textu používat) pak v 90. letech reagoval nejen na vnitřní proměnu metodologie, ale především na proměnu sociálního klimatu a reality, v níž instituce působí. „Nová generace politologů, která vstoupila na scénu v 80. letech 20. století, se začala mnohem více než její předchůdci zabývat významem historických determinant pro utváření mocenských struktur v rámci konkrétních politických systémů. Zájem o studium jednání a příčin, které jednotlivce vedou k určitému rozhodnutí, ustoupil do pozadí a jeho místo nahradil znovuzrozený zájem o instituce, tentokrát však pojímaný jako výraz historického kontextu vývoje v určitém geografickém prostoru, resp. státě.“⁶²

Diskurzivní institucionalismus (DI) je čtvrtý nový institucionalismus, který byl jako metoda přesně pojmenován mezi lety 2009–2011, i když jeho postupy a indicie k jeho pravidlům a způsobům výkladu skutečnosti lze vystopovat v dílech mnoha autorů „starších“ nových institucionalismů. Profesorka Vivien Ann Schmidt tyto tendence přehledně shrnula a vystavěla konzistentní metodologický a výkladový rámec. Diskurzivní institucionalismus přistupuje k definici institucí dynamicky, naproti starším přístupům, vnímajícím instituce spíše staticky, následující změny dané zvnějšku. Jako „struktury a konstrukce významů vnitřních agentů, jejichž ‚ideové schopnosti v pozadí‘ jim umožňují vytvořit (a udržovat) instituce, zatímco jejich ‚diskurzivní schopnosti v popředí‘ jim umožňují o nich kriticky komunikovat, změnit (nebo udržet) je“⁶³. Jedná se o „analytický rámec zaměřený na normativní obsah idejí a interaktivní procesy diskurzivní a politické

⁶²Ladislav Cabada – a kol., *Úvod do studia politické vědy*. Plzeň: Vydavatelství a nakladatelství Aleš Čeněk 2007, s. 88–89.

⁶³ Vivien A. Schmidt: Taking ideas and discourse seriously: explaining change through discursive institutionalism as the fourth „new institutionalism“. *European Political Science Review* 2, 2010, č. 1, s. 1–25. Dostupný na WWW: <<http://cc.sjtu.edu.cn/G2S/eWebEditor/uploadfile/20120415134250019.pdf>>, s. 1 [cit. 1. 3. 2016].

argumentace v institucionálním kontextu. Myšlenky, které ozřejmuje, se mohou rozvinout v kognitivních anebo normativních argumentech, a ukazují se na různých úrovních obecnosti, včetně rámců politiky, programů a filozofie, a v různorodých podobách, jako jsou narativy, konstrukty, referenční rámce, diskurzivní myšlenková pole, argumentativní praxe, vyprávění a kolektivní vzpomínky, a mění se různými rychlostmi, buď postupně, anebo v revolučních posunech.⁶⁴

Metodologickým cílem této práce je adaptovat diskurzivní institucionalismus ze sféry politické vědy do uměnovědy a použít jej pro kulturní instituce. „...z přesvědčení, že jsou to právě instituce, které do značné míry modelují chování členů společnosti, určují pravidla, jejichž pomocí a prostřednictvím mohou jednotlivci prezentovat a uskutečňovat své požadavky.“⁶⁵ Pro výklad jejich organizačního fungování i interakcí na poli kultury, tedy pro analýzu konstituce jejich diskurzivní moci uvnitř organizace i potenciálního vlivu v oblasti kinematografie. V naší práci se v konkrétní aplikaci zaměříme především na první z vyjmenovaných aplikací, tedy zkoumání, jak je diskurzivní moc konstituována ve festivalových organizacích.

K ústředním pojmům, s nimiž budeme pracovat, patří i ideje a zájmy (ideas and interests). Ideje jakožto intelektuální, racionální a koncepční rámce obsahující cíl, a popřípadě i postup jeho realizace, resp. dílčí cíle tomu hlavnímu předcházející (tedy co a jak chce instituce dělat nebo znamenat), a zájmy jako ultimativní účely (tedy určení, proč toto fungování anebo význam preferuje). V. A. Schmidt pak definuje tři možné vztahy mezi těmito pojmy: 1. „Ideje mohou přijít před zájmy, fungovat jako ‚mapy cest‘ pro jednotlivé aktéry, vyjasnit jejich cíle anebo vymezit pole strategií, které mají být přijaty.“⁶⁶ 2. Ideje

⁶⁴ Vivien A. Schmidt: Discursive Institutionalism: Scope, Dynamics, and Philosophical Underpinnings. In: Frank Fischer – John Forester (eds.): *The Argumentative Turn Revised: Public Policy as Communicative Practice*. Durham (North Carolina): Duke University Press 2012. Dostupný na WWW: <<http://blogs.bu.edu/vschmidt/files/2011/11/DI-in-argumentative-turn-final-Vschmidt-2-chapter-for-author.20110520.pdf>>, s. 2 [cit. 1. 3. 2016].

⁶⁵ L. Cabada – a kol., *Úvod do studia politické vědy*, s. 89.

⁶⁶ Vivien A. Schmidt: Taking ideas and discourse seriously: explaining change through discursive institutionalism as the fourth „new institutionalism“. *European Political Science Review* 2, 2010, č. 1, s. 1–25.

mohou přijít po zájmech a fungovat jako těžiště pro aktéry, aby si vybrali mezi rovnými (stejně akceptovatelnými) alternativami. 3. Ideje mohou být vtěleny v institucích, v tom případě „je to spíš instituce než idea, která je pro aktéry důležitá“⁶⁷. Toto užitečné pojmenování funkčních vztahů mezi idejemi a zájmy, které vytváří typologii podle toho, „co je určeno čím“, navrhuji doplnit jiným řezem jejich vzájemného působení, a to: 1. rétoricko-prezentačním vztahem: prezentace idejí slouží k tomu, aby účelově zakryla či odkryla (ale v každém případě podpořila) zájmy, 2. funkčně-pragmatickým vztahem: prezentace zájmů slouží k tomu, aby podpořila (existenci, realizaci) implicitní ideje (či ideologie). Obě typologie použijeme při analýze rétorických strategií festivalů okrajových částí kinematografie a v jistém zobecnění pak v kapitole *Diskurzivní moc festivalů experimentálních filmů*.

Různí teoretici v politických vědách pojmenovali a používali různorodé formy idejí⁶⁸: „strategické zbraně“ v zápasu o hegemonickou nadvládu, rámce, které udávají směřování vědomostem, analýzám, přesvědčení a následně akci, narativy formující porozumění událostem, referenční rámce, které dávají orientaci celým politickým či společenským sektorům, vyprávění k objasnění praktické racionality, kolektivní vzpomínky, jež jsou rámcem akcí, diskurzivní praktiky anebo myšlenková pole definující rozsah představitelné akce, argumentativní praktiky v jádru procesů tvorby politik, anebo výsledky diskurzivních zápasů, které ustalují kritéria pro sociální klasifikace, definice problémů a vytvářejí sdílené významy, na jejichž základě mohou lidé konat.

Ideje se rozvíjejí v různých rovinách a podle toho se liší i časová možnost proměny: rychlá versus pomalá, postupná nebo náhlá. Diskutovaným pořad zůstává, jestli události spouští proměny politických idejí, anebo ideje vytvářejí podmínky a příležitosti pro změny v politikách.

Dostupný na WWW: <<http://cc.sjtu.edu.cn/G2S/eWebEditor/uploadfile/20120415134250019.pdf>>, s. 7 [cit. 1. 3. 2016].

⁶⁷Tamtéž.

⁶⁸Zpracováno převážně dle V. A. Schmidt, *Taking ideas and discourse seriously*, s. 4.

	<u><i>institucionalismus racionálního výběru</i></u>	<u><i>historický institucionalismus</i></u>	<u><i>sociologický institucionalismus</i></u>	<u><i>diskurzivní institucionalismus</i></u>
<i>předmět výkladu</i>	chování racionálních aktérů	struktury a postupy	normy a kultura sociálních aktérů	ideje a diskurz myslících (a vnímajících) aktérů
<i>logika výkladu</i>	výpočty	závislost na řetězci předchozích rozhodnutí („path-dependency“)	přiměřenost (vhodnost)	komunikace
<i>definice institucí</i>	motivační struktury	makrohistorické struktury a zákonitosti	kulturní normy a rámce	význam, struktury a pojmy (konstrukty)
<i>přístup ke změně</i>	statický – kontinuita skrz pevné preference, instituce vnímány jako primárně stabilní	statický – kontinuita skrz „path-dependency“ přerušovaná kritickými situacemi	statický – kontinuita díky kulturním normám a pravidlům	dynamický – změna (a kontinuita) skrz ideje a diskurzivní interakce
<i>výklad změny</i>	vnější otřes	vnější otřes	vnější otřes	vnitřní proces skrz schopnosti myšlenkové v pozadí a diskurzivní v popředí
<i>poslední inovace ve výkladu změny</i>	vnitřní přiřazení posunů zájmů skrz RI politické koalice nebo HI sebespazující nebo sebenarušující procesy	vnitřní popis postupné změny skrz vrstvení, posun až přeměnu postupů a struktur	vnitřní konstrukce (splývá s DI)	vnitřní konstrukce skrz přerámování, přeformulování kolektivních vzpomínek a narativů, skrz epistemická společenství, zájmové koalice, komunikační aktivity, uvážlivou demokracii

Tabulka 1 - Čtyři nové institucionalismy⁶⁹

⁶⁹ Zpracováno dle: Vivien A. Schmidt: Analyzing Ideas and Tracing Discursive Interactions In Institutional Change: From Historical Institutionalism to Discursive Institutionalism. In: Gregorz Ekiert – Andrew Martin (eds.): *Open Forum CES Paper Series #3*. Open Forum CES Paper Series, Center for European Studies at Harvard University. Dostupný na WWW: <<http://blogs.bu.edu/vschmidt/files/2012/06/schmidt-CES-working-paper-from-HI-to-DI.pdf>> [cit. 1. 3. 2015].

Konstruktivistický i diskurzivní nový institucionalismus „se zaměřují na roli idejí ve formování institucí a jednání jedince v rámci těchto institucí“⁷⁰. Diskurzivní institucionalismus v tomto aspektu postupuje dále. „Základní logika tohoto přístupu je, že instituce jsou definovány idejemi, stejně jako způsobem, jímž jsou tyto ideje komunikovány v rámci struktury. Na rozdíl od některých, respektive většiny koncepcí institucionalismu, tato verze není založena na hierarchii anebo formálních strukturách, ale více na sdílené komunikaci.“⁷¹ I proto bude ve festivalové organizaci zajímavé definovat ty klíčové uzly, které svými komunikačními vzorci a zvyky produkují (alespoň potenciál) diskurzivní změny, a jsou to tedy diskurzivně silné pozice.

„Zatímco pojem ‚instituce‘ se zdá implikovat strukturu, v tomto případě je struktura více virtuální, implikující obecné porozumění a snad i víru více než hierarchii anebo formální struktury... Pokud jsou sociální fakta produkty sociálního porozumění, které může být prchavé a často opakovaně dojednáváné, pak instituce reprezentují nestálé vzorce akce a stálá (stabilní) pravidla, ale více pomíjivé porozumění, od něhož nemůžeme očekávat, že by produkovalo cokoli trvalého (stálého). A stejně, do určité míry to dělají, přičemž instituce nahlíženy z perspektivy diskurzu mohou reprezentovat relativně stabilní fóra, v nichž se objevují pokračující diskuse a redefinice.“⁷² Motiv diskusí, resp. hledání definic a redefinic, je podstatný právě pro festivaly prezentující nedominantní části kinematografie, protože mezi jejich hlavní ideje (jak ukážeme i na konkrétním příkladu případové studie festivalu Images) patří definice hodnot, podoby i obsahu té části kinematografie, kterou prezentují.

„Normativní verze institucionalismu má silné kořeny v teorii organizací a směřuje k tomu brát organizace jako základní těžiště institucionální aktivity. Naproti tomu diskurzivní přístup k institucím nepředpokládá již stanovené organizační struktury, ale spíše, že instituce a s nimi spojené organizace vyvstávají z interakcí členů. Z této interaktivní povahy institucí v tomto přístupu vyplývá, že organizační normy v diskurzivní formě institucionalismu jsou flexibilnější a směřují k tomu být konstruovány skrz interakce, zatímco v normativním přístupu jsou více definovány

⁷⁰B. Guy Peters, *Institutional Theory in Political Science: The New Institutionalism*. New York: Continuum 2012, s. 112.

⁷¹Tamtéž, s. 112.

⁷²Tamtéž, s. 113.

existujícími vzorci norem, symbolů, rutin, mýtů apod.⁷³ Toto je velice podstatný rys diskurzivního institucionalismu, potřebný pro festivalová studia. Festivalový okruh pojímá velmi úzkou komunikaci a interakci mezi členy, na základě profilové či obsahové spřízněnosti, vytváření diskurzivních koalic. Interakce jsou strukturovány více idejemi a diskurzy a realizovány různorodými komunikacemi aktérů.

Diskurz a pole

Terminologicky musíme ujasnit, s odkazem k jakým konceptům používáme základní pojmy, s nimiž v celém textu pracujeme. Diskurz používáme ve smyslu, jak jej pro humanitní a sociální vědy definoval Michel Foucault, nikoli v (de facto užším) smyslu, jak diskurz používá Pierre Bourdieu, totiž pouze jako jazykové formy v kulturních polích. Dovolíme si však (podobně, jako to dělá Schmidt, která odkazuje jak na Bourdieua, tak na Foucaulta) použít z Bourdieuova přístupu pojem habitus, totiž dispozice utvořené minulými událostmi a ovlivňujícími současné působení vznikající z interakcí mezi různými sociálními (potažmo kulturními) poli. Myšlenkové koncepty, které můžeme brát jako součást habitu, a zároveň jako jistý dispozitiv diskurzu, jsou předpokladem i nástrojem dynamiky změny, která hraje pro instituce (z hlediska DI) klíčovou roli. Pokud mluvíme o kulturním poli, máme na mysli především toto pole ve smyslu, jak jej definoval Bourdieu.

Koncept habitu, který zavedl Pierre Bourdieu v 80. letech 20. století, vycházející ze strukturálních sociologických a ekonomických úvah se zaměřuje na jednání jednotky (aktéra, jedince) v sociálním prostředí. Tento pojem „překonává dualismus subjekt-objekt, neboť subjektivnímu tělesnému jednání přisuzuje objektivní sociální sílu, takže i ty nejočividnější subjektivní individuální činy nutně předpokládají širší sociální význam. Jedinci mají schopnost jednat, ale podobu této schopnosti jim předepisuje kultura, jejímiž jsou členy.“⁷⁴ Osvojené sociální podmínky a percepční struktury pak usnadňují reprodukci sociální struktury. Zajišťují její přežití, trvání v hodnotách.

Širší institucionální prostředí, v jehož rámci habitus působí, strukturu sociálních vztahů, v nichž se nachází jedinec, resp. „sít' nebo konfiguraci objektivních vztahů mezi

⁷³B. G.Peters, *Institutional Theory in Political Science: The New Institutionalism*, s. 114.

⁷⁴Austin Harrington a kol, *Moderní sociální teorie: základní témata a myšlenkové proudy*. Praha: Portál, 2006, s. 300.

pozicemi⁷⁵, nazývá Bourdieu polem. „...habitus hraje zásadní úlohu, neboť vymezuje postavení jedinců v poli a zajišťuje, aby jednali odpovídajícím způsobem a reprodukovali pole.“⁷⁶ Přijetím jistých typů kulturních praktik (které si jedinci i skupiny osvojují prostřednictvím habitu) získávají kulturní kapitál. Pole je konfigurace, síť festivalů, okruh včetně působení síťových vztahů, ale také zápasů (například konkurenceschopnosti, projevující se kupříkladu usilováním o premiéry, o uvedení některých děl anebo autorů), které už samy o sobě přinášejí kulturní kapitál samotnému festivalu.

Pierre Bourdieu rozpracovává ekonomii symbolické směny: „...společenské vztahy – včetně vztahů dominance – sice lze legitimně pojímat jako symbolické interakce, tj. jako komunikační vztahy, jež vyžadují podíl poznání a uznání, nicméně zároveň nesmíme zapomínat, že výsostným příkladem komunikačních vztahů je jazyková směna a ta je současně vztahem symbolické moci, v němž se aktualizují silové vazby mezi příslušnými mluvčími nebo skupinami.“⁷⁷ Model jazykové produkce a distribuce vysvětluje i v rámci konceptu habitu: v každém jednání na jedné straně stojí sociálně utvářené dispozice jazykového habitu, na druhé pak „struktury jazykového trhu, jež se prosazují v podobě systémů specifických akceptací a sankcí“⁷⁸. „Bourdieu se proto snažil rozvinout sociální teorii, která vysvětlovala institucionální skutečnosti moderní společnosti, aniž by zanedbávala individuální jednání nebo sklouzávala k subjektivnímu individualismu.“⁷⁹ Recipienti pracují s „nástroji symbolického přisvojení“⁸⁰. Nám jde především o to, jak symbolická směna probíhá v rámci pole, v našem případě kulturního pole (nebo někdy úžeji oblasti kinematografie či v rámci festivalového okruhu). „Poučeně vedená řeč může čerpat svou efektivitu ze skryté korespondence mezi strukturou sociálního prostoru (tedy politického, náboženského, uměleckého či filozofického pole), ve kterém se produkuje, a strukturou domény společenských vrstev, v níž jsou situováni příjemci a pomocí které si interpretují

⁷⁵ Pierre Bourdieu, *Pravidla umění: geneze a struktura literárního pole*. Brno: Host 2010, s. 97.

⁷⁶ Austin Harrington a kol, *Moderní sociální teorie*, s. 301.

⁷⁷ Pierre Bourdieu, *Co se chce říct mluvením: ekonomie jazykové směny*. Praha: Karolinum 2014, s. 13.

⁷⁸ Tamtéž, s. 14.

⁷⁹ Austin Harrington a kol, *Moderní sociální teorie*, s. 298.

⁸⁰ P. Bourdieu, *Co se chce říct mluvením*, s. 14.

sdělení.⁸¹ Zkoumaným jevem také je, jestli účast na symbolické směně je motivována především idejemi organizace, anebo i jejími zájmy, mezi něž patří i sebeudržitelnost, resp. reprodukovatelnost struktury, tedy v našem případě festivalové organizace. Giddens a Bourdieu, „oba se snaží vysvětlit reprodukci sociálních struktur prostřednictvím činnosti jedinců, kteří jednájí v souladu s kulturními pravidly a zdroji“⁸².

„Jako princip, který ovládá analýzu, by tedy měly sloužit čtyři pojmy: pojem události, pojem série, pojem pravidelnosti a pojem podmínky možnosti. Jak je vidět, stojí tyto pojmy doslova proti některým jiným: událost proti tvorbě, série proti jednomu, pravidelnost proti původnosti, podmínka možnosti proti významu. Tyto čtyři protikladné pojmy (význam, původnost, jedno, tvorba) téměř zcela ovládaly tradiční dějiny myšlení, jež za obecného souhlasu pátraly po bodu tvorby, jednotě díla, epochy či tématu, znaku individuální originality a neohrazeném bohatství skrytých významů.“⁸³ Nebudeme pracovat se všemi čtyřmi Foucaultem rozvíjenými výrazy, často se však vrátíme k pojmu události, která je pro festivalovou organizaci hlavním (a pro její identitu a udržitelnost klíčovým) produktem.

„...diskurs není pouze tím, čím se projevují boje nebo systémy nadvlády, ale i tím, pro co a čím se bojuje, je mocí, které se snažíme zmocnit.“⁸⁴ Prozkoumáme festivalovou organizaci zevnitř, toky informací, pracovních úkolů a procesů, ale především na ně navázané toky diskurzivních možností a způsoby produkce diskurzivní moci uvnitř organizace.

Když Schmidt mluví o institucionálním kontextu, popisuje jej jako pole, na němž působí vnímaví, myslící a promlouvající aktéři, jejichž ideje (a připravenost a přesvědčení něco dělat) a diskurzy (to, co říkají o tom, co dělají) pohánějí změny. Institucionální kontext je tedy nastavení, v němž „ideje mají významy, jejich diskurzy mají komunikační sílu a jejich kolektivní akce způsobuje změny (pokud dělají to, říkají, že si myslí o tom, co dělat)“⁸⁵, je to významové pole, na němž jsou v interakci instituce,

⁸¹P. Bourdieu, *Co se chce říct mluvením*, s. 17.

⁸²Austin Harrington a kol, *Moderní sociální teorie*, s. 294.

⁸³M. Foucault, *Diskurs, autor, genealogie: tři studie*, s. 27.

⁸⁴Tamtéž, s. 9.

⁸⁵Vivien A. Schmidt, *Discursive Institutionalism: Scope, Dynamics, and Philosophical Underpinnings*. In: Frank Fischer – John Forester (eds.), *The Argumentative Turn Revised: Public Policy as Communicative*

ideje a diskurz. Jelikož na tomto poli Schmidt rozeznává i procedurální pravidla, jejichž dodržování umožňuje základní obecné porozumění fungování instituce či procesu změn, dovolujeme si zde vytvořit přímou paralelu se sociálním (resp. kulturním) bourdieuovským polem, a budeme tedy nadále používat pojem kulturní pole také ve smyslu institucionálního kontextu, resp. synonymně s ním.

Z diskurzivních interakcí Schmidt zdůrazňuje (a pro náš účel jsou funkční) diskurzivní koalice. „Členové diskurzivních koalic nesdílí, k tomu, aby propagovali stejnou politiku anebo program, společně všechny ideje, víry a cíle, nebo alespoň ne do stejné míry. Místo toho mohou být sjednoceni dohodou na jistých politických cílech anebo užití jistých politických nástrojů. Mohou se domluvit na kognitivních argumentech, aby dodali oprávnění politickému programu, ale mohou nesouhlasit v některých aspektech normativních argumentů, které v procesu legitimizace používají.“⁸⁶

Na kulturním poli tedy působí festivaly jako vnímající, myslící aktéři (sentient agents). Ideje, s nimiž pracují a o něž se opírají, jsou kognitivní anebo normativní. Podstata diskurzivního institucionalismu kombinuje ideové schopnosti na – na první pohled – skryté, „na pozadí“ (které definují především, jak jsou instituce vytvářeny a jak přetrvávají), a na očividné, „v popředí“, ukazující, proč se instituce mění (anebo v jisté podobě pokračují).⁸⁷

Z pohledu sociologie rozlišujeme hodnoty a normy: „Kulturu tvoří hodnoty, k nimž se lidé hlásí, normy, které dodržují, a hmotné statky, které vytvářejí. Hodnoty jsou abstraktní ideály, zatímco normy jsou konkrétní principy či zásady, u kterých se očekává, že se jimi lidé budou řídit.“⁸⁸

Moeran a Strandgaard Pedersen hodnoty dělí⁸⁹ na:

Practice. Durham (Norh Carolina): Duke University Press 2012. Dostupný na WWW: <<http://blogs.bu.edu/vschmidt/files/2011/11/DI-in-argumentative-turn-final-Vschmidt-2-chapter-for-author.20110520.pdf>>, s. 17 [cit. 1. 3. 2016].

⁸⁶ Tamtéž, s. 14.

⁸⁷ Tamtéž, s. 9.

⁸⁸ Anthony Giddens – Philip W. Sutton (eds.), *Sociologie*. Praha: Argo 2013, s. 32.

⁸⁹ Zpracováno podle Brian Moeran – Jesper Strandgaard Pedersen (eds.), *Negotiating Values in the Creative Industries: Fairs, Festivals and Competitive Events*. Cambridge – New York: Cambridge University Press 2011, s. 12–15.

- technické/materiální – zahrnují jednak materiály, které autoři používají při své kreativní práci, a jednak profesní dovednosti, znalosti a techniky
- sociální – zohledňují vliv, který mají na kulturní produkty sociální interakce, ať už individuální, anebo na úrovni organizace
- situační – hodnota připsaná věci díky jejímu užití v konkrétní situaci, která může být časová nebo místní a obvykle zahrnuje představy o vzácnosti a autenticitě
- oceňující – především, i když ne pouze estetické, vycházející z vkusu, formy, stylu a vycházející hlavně z toho, jak kulturní produkty hodnotí kritici a média
- spotřební – vycházející ze zamýšlené funkce kulturních produktů a jejich skutečného užívání

Pierre Bourdieu tyto hodnoty sdružuje do pojmu kulturního kapitálu a prostor, v němž se odehrávají interakce nesoucí kulturní hodnoty, nazývá kulturním polem.

Autoři kapitoly věnované filmovým festivalům pak argumentují, že přehlídky svými mnohými aktivitami a akcemi zvyšují všechny uvedené hodnoty filmům, které promítají. Výzkum zaměřující se na předpoklad, že filmové festivaly konfigurují produktové identity v globálním filmovém průmyslu, a pracující s filmy, které byly uvedeny v hlavních soutěžích tří nejprestižnějších festivalů (Cannes, Benátky, Berlín), toto tvrzení potvrdil. Došel k závěrům, že vyhrát cenu na jednom ze tří festivalů „zásadně zvyšuje velikost publika, které film uvidí“⁹⁰. Výsledky studie dokonce ukázaly, že každá z obdržovaných cen zvýší publikum přibližně o 60 % oproti zvýšení, které přichází s americkým partnerem, a přibližně dvojnásobně oproti filmům, které byly v Cannes pouze nominovány. Výsledky rovněž prokázaly, že filmy nominované v Cannes zaznamenají mnohem větší nárůst návštěvnosti než ty, které byly nominovány v Benátkách a Berlíně. A dále výsledky ukázaly, že snímky, které vyhrájí jednu z cen za nejlepší film, zaznamenají značně větší nárůst návštěvnosti než filmy, které vyhrály ostatní ceny.

Klíčové momenty našeho zájmu jsou: (1) konstituování diskurzivní moci uvnitř organizace, jejich procesech a struktuře; (2) možnost, podoba a průběh změny. Schmidt ukazuje, jak proměnu institucí definovali teoretici v rámci historického institucionalismu. Proměny jsou primárně vnímány jako postupné, vysvětlované ve

⁹⁰B.Moeran – J.S. Pedersen (eds.), *Negotiating Values in the Creative Industries*, s. 181–193.

vývojových narativech. Úvodní přemístění aktérů do jiné institucionální skupiny je následováno vrstvením nových prvků na jinak stabilní institucionální rámce a pravidla, anebo převzetím či posunutím instituce, když selhává v tom, co měla dělat, anebo to úmyslně zanedbává. Nové ideje tedy vedou k aktivnímu popření starých pravidel, a konečně pak nastává závěrečná fáze konverze, kdy jsou instituce reinterpretovány anebo přesměrovány tím, že přijmou nové cíle, funkce a účely, anebo zahrnou nové skupiny pravidel, či předefinují nové účely starým pravidlům. Zároveň Schmidt kriticky vyhodnocuje, že i když je popis změny takto užitečný, tento proces nevysvětluje, proč se změny dějí tak, jak se dějí.⁹¹ Diskurzivní institucionalismus rovněž rozlišuje mezi systémovou revoluční změnou ve zlomových okamžicích a historickou evolucí skrze postupné proměny. Avšak to, na co se zaměřuje, je upření pozornosti na paradigmatické posuny a transformační ideje, které se zároveň stávají základem pro budoucí ideové i diskurzivní (re)konstrukce jako otisky minulosti či kolektivní vzpomínky. Vysvětlení však musí přicházet zevnitř, zaměřením pozornosti na různé typy idejí na různých úrovních obecnosti, které fáze přemístění, vrstvení, posunu a konverze vysvětlí. V tomto procesu je nutné se zaměřit na to, jak se v průběhu času mění obsah, a to analýzou idejí, které v institucích rezonují jako kognitivní i normativní, a sledovat jejich načasování – od politických idejí, které se mění velice rychle, po programové ideje, které se proměňují pomaleji, až po filozofické, které se přetvářejí nejpomaleji. Pracuje však i s postupy popsány sociologickým institucionalismem, například brikoláží, (pře)rámováním, učením se, rozptýlením (rozpuštěním idejí), standardizací, vyprávěním či mimesis. Pro nás je užitečný pojem brikoláž, který znamená, že se různorodé prvky idejí spojují, aby vytvořily ideje nové, a způsobily tak ideovou proměnu, či dokonce paradigmatický posun.

Změny jsou vedeny aktéry (neboli v této politické terminologii agenty, agents, nikoli tedy actors, i když jejich role i pojmové pojetí se do velké míry překrývají). Zatímco tři starší nové institucionalismy vnímaly instituce jako externí aktéry, kteří konstituují pravidla chování, jež slouží primárně jako omezení, ať už jako racionální podněty strukturující akce, jako historické cesty, které tvarují akce, anebo kulturní

⁹¹Vivien A. Schmidt, Analyzing Ideas and Tracing Discursive Interactions In Institutional Change: From Historical Institutionalism to Discursive Institutionalism. In: Gregorz Ekiert – Andrew Martin (eds.), *Open Forum CES Paper Series #3*. Open Forum CES Paper Series, Center for European Studies at Harvard University. Dostupný na WWW: <http://blogs.bu.edu/vschmidt/files/2012/06/schmidt-CES-working-paper-from-HI-to-DI.pdf>, s. 5 [cit. 1. 3. 2016].

normy, které dávají akcím rámeček. DI vnímá instituce jako vnitřní, resp. zvnitřnělé vnímavým a myslícím aktérům, jimž slouží nejen jako struktura(ce) jejich myšlení i konání, ale i jako konstrukty (myšlení a konání) vytvořené a měněné těmito aktéry.

Ideové schopnosti „na pozadí“ srovnává Schmidt s Bourdieuho konceptem habitů. Jako přednost DI ale uvádí právě důraz na rozeznání a analýzu diskurzivních schopností „v popředí“, pomocí nichž mohou aktéři udržet anebo změnit instituci, v rámci dané logiky komunikace. Tyto schopnosti a akce jsou zásadní pro pochopení institucionální změny, protože zahrnují i schopnost lidí myslet mimo instituci, být kritický, nechat se přesvědčit, anebo přesvědčovat druhé, stavět diskurzivní koalice a koordinovaně vystupovat proti některým zájmům. Jinými slovy, DI se zaměřuje také na to, kdo, kdy, kde a ke komu promlouvá.

Foucaultův diskurz a jeho rovina vytváření hodnoty směnou, jejíž podstatná rovina je jazyková, jsou v jistém souladu s logikou směny a produkce vkusu, jak ji popisuje Bourdieu. I když si uvědomujeme komplikovanost potenciální slčitelnosti metodického sociologa Bourdieua s esejistou-filozofem Foucaultem, protože i když oba adresují podobná, či dokonce stejná témata, přistupují k nim z opačných „břehů“, není naším cílem přístupy těchto dvou autorů harmonizovat, ale v dialektice jejich přístupů vytěžít z obou autorů to korespondující a zároveň koncepčně užitečné pro diskurzivně-institucionální teorii filmových festivalů.

Toto budeme zkoumat přes konkrétní kulturní hierarchie, komunikační strategie a výstupy, argumentativní praxe, a především organizační struktury a cesty v těchto strukturách, jež jsou určeny k rozvíjení i udržování diskurzivních schopností instituce „v popředí“, a tedy mohou být původci či aktéry změn.

Historický exkurz

Fenomén filmových festivalů je z hlediska historického vývoje dobře popsitelný především díky víceméně jasnému časovému vymezení, v němž existuje a vyvíjel se. Marijke de Valck navrhla tři historické fáze: 1. první opakující se („pravidelný“) festival v Benátkách – od roku 1932 do roku 1968 – společně s festivalem Cannes zavedly formát festivalů s důrazem na národní kinematografie, 2. od konce 60. let 20. století přichází dvě dekády reorganizace původního formátu, vznik nezávislých festivalů, které fungují jednak jako určití ochránci filmového umění a jednak jako facilitátoři filmového průmyslu, 3. závěrečná fáze, trvající dodnes: od 80. let 20. století vzniká globální festivalový okruh a „festivalový fenomén je celkově profesionalizovaný a institucionalizovaný“⁹². Fenomén festivalů propojují de Valck a Malte Hagener s fenoménem cinefilie, jejíž rozkvět umisťují do 60. let 20. století a upozorňují na její proměny v 90. letech v důsledku nových technologií pro domácí používání a rozvoje transnacionálních modů interakce mezi cinefily, který je umožněn i vývojem globálních fór setkávání na mezinárodních festivalech a konferencích.

Prvky charakteristické pro festivalové události byly a jsou fixace určitého vymezeného času v každoročním kalendáři, zpravidla stejné místo konání („[K]ritika modernity nechala vzniknout teorii estetiky, soudnictví, filozofie a společnosti, a praktikám lokálních politik a byznysů, které kladou důraz na ideu *locality*“⁹³), zkomunikovaný programový profil ve smyslu orientace na určitou část kinematografie anebo širokoformátový profil zahrnující více filmových druhů, i ve smyslu, zda se jedná o soutěžní festival (s přítomností porot a udělování ocenění), anebo nesoutěžní přehlídku, přítomné publikum (zpravidla rozdělené na běžné diváky, filmové profesionály a novináře; další kategorie pak zahrnují například sponzory a finanční partnery události, popřípadě kategorii VIP hostů ve smyslu proslulých představitelů /filmové/ kultury anebo hvězd). Festivalové a veletržní události byly buď „začleněny do

⁹² Zpracováno podle Marijke de Valck, *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2007, s. 19–20.

⁹³ Philip Cooke, *Conclusion. Modernity and locality: critique and renewal*, 1990, citováno z: Michael R. Redclift – Graham Woodgate (eds.), *The sociology of the environment*. Aldershot: Edward Elgar 1995, sv. 3, s. 596.

daného města... anebo se dějí vedle města, za jeho hranicemi, a stávají se tak jeho rozšířením, jako frankfurtský knižní veletrh, který se koná na městském výstavišti.“⁹⁴

Vázané místně (spojené či rámované konkrétní lokací), časově (jak co se týká délky trvání, tak pravidelnosti) a sociálně „shromažďují velké množství různých účastníků – výrobců, distributorů, velko- i maloobchodníků – kteří jsou úzce spojeni s produkcí a distribucí vystavovaných produktů a služeb“⁹⁵. Dále je označují za „funkčně nevázané“, tedy že slouží rozličným účelům a cílům, které jsou definovány účastníky a jejich konkrétními zájmy a potřebami. Tyto různé cíle a agendy mohou být obchodovány, získat podporu pro projekt, budovat nebo udržovat sociální vazby, zviditelnění (budování reputace, reputation-management), mohou být součástí politické agendy. „Navzdory jejich viditelnosti a značnému nárůstu množství v uplynulých dvou dekáдах (například na celém světě se aktuálně děje více než 3500 filmových festivalů), veletrhy a festivaly byly až donedávna zcela ignorovány akademiky z oborů sociologie, antropologie, strategie a managementu, a také ekonomie, i když – jak zde uvidíme – ne geografie a historiky.“⁹⁶

„Prvním krokem (nebo jak by řekl Benjamin: revolučním) aktivit avantgardy je zbořit ty specializace a rozdělení, jež vztyčila buržoazní společnost: mezi různými uměleckými formami, mezi uměním a životem, mezi teorií a praxí, mezi producentem a konzumentem, mezi umělcem a publikem.“⁹⁷ Hagener dodává, že idea umění jako laboratoře je jedním z klíčových konceptů, jak se vztahovat k avantgardě. Dodejme zde poznámku o pojmech: Hagener používá výraz avantgarda v politickém a širším smyslu (zahrnuje kromě samotných děl i infrastrukturu, reflexi, manifestační projevy atp.), rovněž však používá avant-garde film jako jednotlivé dílo experimentující s formálními prostředky či médii (zatímco my zde používáme pro tato díla výraz experimentální film).

„Mainstreamová kultura potřebuje avantgardu jako hledače cest a průzkumníka neznámých území, kdežto avantgarda naopak zároveň potřebuje mainstream jako něco,

⁹⁴ B. Moeran – J.S. Pedersen (eds.), *Negotiating Values in the Creative Industries*, s. 4.

⁹⁵ Tamtéž, s. 7.

⁹⁶ Tamtéž, s. 4.

⁹⁷ Malte Hagener, *Moving forward, looking back: the European avant-garde and the invention of film culture, 1919–1939*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2007, s. 13.

od čeho se odlišuje, a současně i jako masové hnutí, které sleduje.⁹⁸ Zde se vyjevuje politický charakter pojmu avantgarda, jenž zahrnuje nejen filmová díla, ale také jejich autory, písemné a další projevy definičního charakteru, které proud či hnutí vymezují a zároveň definují jeho hodnoty. „Situace nebyla nikdy statická, ale avantgarda operuje v dynamickém prostředí tlaků a tahů mezi avantgardou a mainstreamem, který téměř nevyhnutelně vede k cyklickému růstu a pádu avantgardy.“⁹⁹ V kritickém náhledu na Hagenerův koncept avantgardy je zde nutné doplnit, že záběr avantgardy je často širší než týkající se pouze pole kulturního. Výrazný politický rozměr zahrnuje snahu o proměnu ve společnosti, v roli, kterou umění a kultura hrají ve společnosti, včetně jejich diskurzivní i praktické politické moci. Hagener to ve svém přístupu naznačuje: „Avantgarda musela pojmout nejpokročilejší média, aby mohla zplodit sociální, politické, ekonomické a kulturní transformace. Klíčová myšlenka avantgardy – její samozvaný cíl – byla rekonfigurace kulturní sféry a v rozšířeném pojetí i změna politických, společenských a ekonomických základů.“¹⁰⁰ Tento aspekt širších ambicí a dopadu avantgardy je však potřeba zdůraznit. Zmiňme pro konkretizaci alespoň jediný příklad: když argentinský režisér Fernando Solanas připravoval spolu s Octaviem Getinem film *Hodina výhně* (1968), chtěli svým tvůrčím přístupem proměnit nejen podobu filmu, ale především zasáhnout do společnosti a použít film jako nástroj politické proměny: proto do filmu vložili přestávky, v nichž s publikem diskutovali o obsahu zhlédnutých částí, a proto distribuční strategii filmu přizpůsobili tomuto účelu tak, že s filmem cestovali za diváky (převážně dělníky) do jejich pracovního prostředí.

Avantgarda je obvykle konceptualizovaná buď jako hnutí, anebo jako síť – u obou konceptů je důležitá dynamická a proměnlivá povaha. Pro oba přístupy můžeme (v jistém odkazu na Hagenerovu práci) rozlišit čtyři roviny: První rovinu spojuje s geografickými lokacemi, fyzickými místy, kde se rodí a odehrává – tato byla obvykle spjata s moderními velkoměsty a napojena na síť dalšího moderního umění. Druhou rovinu tvoří instituce, tedy organizace, asociace, kluby a různé podpůrné struktury, specializované filmové kluby a kina, filmové společnosti či sdružení diváků. Třetí rovinu tvoří události, a to především z pozic oné druhé, institucionální roviny –

⁹⁸M. Hagener, *Moving forward, looking back*, s. 13.

⁹⁹Tamtéž, s. 14.

¹⁰⁰Tamtéž, s. 17.

projekce, diskuse, výstavy a později festivaly. Čtvrtou rovinu lze vidět v prvcích, které cirkulují v těchto sítích: přednášky a osobní přítomnost tvůrců, návštěvy a cestování, zadání, filmy na zakázku, v nichž se určité ideje a klíčoví hráči promítají a neustále rekonfigurují.

První vlna cinefilie zahrnovala i aktivity v kinematografickém sektoru mimo komerční a průmyslové struktury, jako byly výstavy, publikované texty a knihy, veřejné debaty, způsoby nemainstreamové distribuce. Již ve 20. letech 20. století vznikaly první filmové společnosti a filmové kluby, především v centrech velkoměst. Neprobíhalo to pouze v centrech avantgardního umění, jako byly Francie nebo Německo, ale také třeba v Nizozemsku, Portugalsku, Polsku, Dánsku, Jugoslávii či Československu¹⁰¹. Tento vývoj korespondoval s uměleckou i veřejnou sférou a jejími proměnami ve 20. letech. „Filmové společnosti jsou sociální organismy, které poskytují rámec pro vidění a diskutování o filmech, vývoj teorií a distribuci i výrobu filmů.“¹⁰²

Právě výstavy byly předchůdkyněmi filmových festivalů. Když ve 20. letech 20. století začaly zahrnovat filmové projekce, byl dispozitiv těchto událostí ještě pevně svázaný se strategiemi příznačnými pro předvádění výtvarného umění. Zároveň spolu s výstavami probíhaly i konference. Asi nejslavnější a v literatuře nejvíce popsána byla slavná konference ve švýcarské obci La Sarraz, kde se setkaly nejvýznamnější osobnosti filmové avantgardní scény z východu i západu. Na podzim 1925 proběhla výstava Kino- und Photoausstellung (Kipho) v Berlíně, která předváděla kromě děl i technické a vzdělávací novinky a navštívilo ji 100 tisíc diváků¹⁰³. Filmy se přičleňovaly i k výstavám jiného typu – například raný Ruttmanův experimentální zvukový snímek byl promítán na každoroční výstavě radiokomunikací Funkausstellung v Berlíně v roce 1928.

Nejblíže vzniku festivalových událostí pak byla fotografická a filmová výstava v roce 1929 ve Stuttgartu. Kromě fotografických exponátů zařadila do svého programu několik bloků filmových projekcí. Přejmenovala se na Film und Foto (FiFo) a kurátorem filmové části byl avantgardní filmař Hans Richter. Organizátoři FiFo na jednom místě shromáždili na 1200 děl od více než 200 avantgardních autorů. Svá díla

¹⁰¹ Podle M. Hagener, *Moving forward, looking back*, s. 77, východoevropské země doplněny dle zjištění autorky.

¹⁰² Tamtéž, s. 78.

¹⁰³ Tamtéž, s. 138.

ve Stuttgartu představili fotografové jako např. Alexandr Rodčenko nebo Willi Baumeister. Především pak ale filmaři jako Walter Ruttmann, René Clair, Henri Chomette nebo Man Ray. Popularizační charakter přehlídky, z níž výběr putoval po stuttgartské části i do dalších měst, její dramaturgická výstavba (tematické bloky, retrospektivy i doprovodné akce) a filmová soutěž pod dohledem odborné poroty jsou atributy, jimiž se výstava přiblížila budoucím filmovým festivalům. V porotě nebyl žádný fotograf, což bylo vnímáno jako demonstrativní gesto autonomizace filmového umění (i od fotografie). Výstava se vyznačovala také dalšími atributy typickými pro festivaly: filmovou část uváděl manifestační text jejího kurátora a vítězný film aspiroval na finanční odměnu. Z konferencí či fungování filmových společností zase výstava (resp. následně filmové festivaly) přebrala svoji diskusní část – účast tvůrců, rozmluvy o filmech po jejich projekcích i ve zvláštních debatních formátech. Odměna (5 tisíc tehdejších německých marek) byla výrazem ideologického postoje kurátora a filmaře Hanse Richtera. Avantgardní scéna byla tou dobou rozdělena na dva názorové proudy ohledně zadavatelů, resp. vytváření filmů na zakázku (firmám či státu): zatímco jedni tak tvořili velká filmová díla (Ejzenštejn, Vertov), jiní (jako Richter) byli zastánci pouze zcela nezávislé tvorby (nezávislé na zadavatelích). I proto odměna měla pomoci vítěznému režisérovi, aby mohl svůj další film natočit nezávisle na jakémkoli zadavateli. Výstava uvedla například tzv. čistý film Fernanda Légera *Mechanický balet* (Ballet mécanique, 1924), v té době již z Francie známou symfonii pohybů Reného Claira *Mezihra* (L'entracte, 1924) nebo optický experiment Marcela Duchampa *Anémic cinéma* (1926). Vedle již tehdy kultovních děl však byla pozornost věnována i méně známým snímkům autorů ze zemí, jejichž avantgardní hnutí nebyla na mezinárodní scéně tolik exponována (jako například francouzské). Jeden z nejvýznamnějších belgických dokumentaristů Charles Dekeukeleire zde uvedl surrealistický *Boxerský zápas* (Le combat de boxe, 1929), rakouský režisér Albrecht Viktor Blum *Koloběh vody* (Der Kreislauf des Wassers, 1929). Do programu byl zařazen i film kurátora Hanse Richtera *Inflace* (Inflation, 1928). Výběr z výstavy pak putoval do několika dalších měst (například Vídně, Tokia či Berlína). Malte Hagener tuto událost označuje jako převratnou (epoch-making)¹⁰⁴, protože se nesoustředila pouze na technické aspekty a už

¹⁰⁴M. Hagener, *Moving forward, looking back*, s. 143.

vůbec ne na ekonomické, a „byla první, která se soustředila na uměleckou a kulturní stránku média a nebyla (spolu)organizována průmyslem“.¹⁰⁵

Z úvodu Hanse Richtera k výstavě jsou zjevné normotvorné ambice: „Nevěřte ani tomu, že se film nedá dělat lépe. / Chceme vám ukázat, že film má k dispozici bohaté umělecké prostředky. / Chceme vám ukázat jeho principy, abychom vám dali nejen schopnost vycítit, jaký film je špatný, ale také schopnost vědět proč. Chceme zostřit váš úsudek, abyste mohli žádat lepší film. / Nebo, pokud jste znalec filmu: Chceme apelovat na váš pocit odpovědnosti. Smíte i nadále stát stranou, když jde o zpracování uměleckých možností? Musíte vystupovat proti špatnému filmu!“¹⁰⁶ Vyjadřuje se i k filmovému průmyslu. Oslovuje nové producenty, kterým říká filmoví milionáři zítřka: „...půjde o to, aby se filmy dostaly na svůj duchovní obsah, svou plastickou formu a svou vnitřní koncentrovanost a aby vznikaly takové nové druhy filmů, které jsou zralé ke zrození: místo špatných přepychových filmů pro půl milionu diváků dobré filmy pro 50 000 diváků.“¹⁰⁷ Přímou programově pak zní ve své apelativní rétorice poslední kapitola Richterovy předmluvy:

„Umělecká svoboda filmu

Pro 50 000: to je vedle otázky nových umělců a nových předloh také otázka příslušné technické organizace. V té míře, v jaké se dnes umí omezit materiální rizika související s dnešním filmem, se filmu dává také umělecká svoboda a možnost vlastního vývoje.

Cesty k tomuto cíli se musí hledat, stejně jako forma a obsahy filmového umění vůbec.

Vhodným místem pro to je

f i l m o v é s t u d i o .

Úlohy filmového studia jsou tedy narýsovány: nalezení nejlepších vhodných metod a forem nového filmu s ohledem na

jeho uměleckou strukturu

jeho obsah

¹⁰⁵M. Hagener, *Moving forward, looking back*, s. 143.

¹⁰⁶Výzkum této výstavy provedla autorka práce v roce 2009 a jeho výsledkem byla sekce filmů, která rekonstruovala část programu výstavy v rámci programu Fascinace Mezinárodního festivalu dokumentárních filmů Ji.hlava (MFDF Ji.hlava). Součástí festivalového katalogu MFDF Ji.hlavabyl český překlad textu Hanse Richtera. Citovaná část in: *Katalog MFDF Jihlava 2009*, s. 349.

¹⁰⁷*Katalog MFDF Jihlava 2009*, s. 351.

jeho technicky-ekonomickou formu.

Nalezení takových metod práce, které budou umět z minima nákladů vytvořit maximum umění. Filmové studio bude vzdělávat nástupce, kteří se během pokusných prací v dílnách připraví na skutečné cíle filmu.¹⁰⁸

Zmiňovaná konference v La Sarrazu (září 1929) se konala pouze několik měsíců po výstavě ve Stuttgartu a účastnili se jí mnozí významní představitelé dobové avantgardy, kteří tam založili Svaz nezávislého filmu (League of Independent Cinema). Tato organizace byla nicméně rozpuštěna na festivalu hned následující rok v Bruselu, kde vznikla organizace nová (AEAR – Association des artistes et écrivains révolutionnaires), která měla i více politický rozměr, opoziční vůči narůstající fašizaci Evropy.

Kromě konferencí a výstavních událostí byly pro kulturu významné i veletrhy. V roce 1928 proběhl v Haagu veletrh zaměřený na zvuk a film, jehož částí byla také konference o vzdělávacím filmu (Internationale Leerfilm Conferentie). Malte Hagener shrnuje tři modely raných výstavních formátů¹⁰⁹: 1. konference kopírovaly osvědčené formy světových veletrhů, které přitahovaly masy diváků především díky úžasu z předvádění technologického pokroku, 2. tyto události oslovovaly především návštěvníky zajímající se o ekonomické aspekty, 3. na začátku 30. let se začaly formovat filmové festivaly.

„Filmové kluby a společnosti, které zakládali avantgardní umělci a intelektuálové v Paříži, Londýně, Berlíně, Amsterdamu a dalších evropských městech, nabízely nekomerční příležitosti předvádění pro všechny druhy ‚uměleckých‘ filmů přibližně od roku 1919.“¹¹⁰ Již v meziválečném období vycházely také časopisy specializované na avantgardu anebo nezávislý film, resp. periodika, která dávala této části kinematografie prostor, například v USA *Experimental Film*, v Nizozemsku *Fimliga*, ve Velké Británii *Film Art* či ve Francii *Le Film* a *Le Journal de ciné-clubs*. Existovaly i divácké instituce, například *Film Society*, jež byla založena v Londýně v roce 1925 (fungovala 14 let). Založily ji veřejně známé osobnosti filmového průmyslu

¹⁰⁸ *Katalog MFDF Jihlava 2009*, s. 351–353.

¹⁰⁹ Podle M. Hagener, *Moving forward, looking back*, s. 141.

¹¹⁰ M. de Valck, *Film Festivals*, s. 25.

(kritici, režiséři), kultury (spisovatel Herbert George Wells, dramatik George Bernard Shaw), ale i společenského života (ekonom John Maynard Keynes) Velké Británie. Byla rovněž institucionálně i personálně propojena s Britskou dokumentární školou. Vzorem pro její vznik byly obdobné instituce divadelní (British Stage Society). Naproti tomu v Paříži zase fungovalo několik kin, která se specializovala na avantgardní kinematografii – především Studio 28, Studio des Ursulines a Théâtre du Vieux-Colombier.¹¹¹ V roce 1925 pak vznikla první celonárodní organizace filmových klubů, Ciné-Clubs de France. V roce 1929 bylo založeno Muzeum moderního umění (MoMA) v New Yorku, které dávalo značný prostor i experimentálnímu umění.

Kina se rovněž přizpůsobovala dispozitivu experimentálního filmu: například v Paříži kino Studio 28 trvale nainstalovalo aparát, který byl schopen promítat na tři plátna film Abela Ganceho *Napoleon*. „Avantgarda byla široké kulturní a politické hnutí, které bylo mnohem víc než hrstka ‚mistrovských děl‘ nebo ‚klasik‘ charakterizovaných formálním experimentováním. (...) strategie avantgardy byla zaměřena na totální restrukturalizaci filmu jako instituce.“¹¹²

Ambice proměňovat filmovou krajinu byla ze strany festivalů tedy patrná už v jejich prehistorii. Výstava Film und Foto předvedla v první řadě výběr, čímž stanovila (a diskusi vystavila) hodnotová měřítka a kritéria výběru, a také definice, co je filmová avantgarda. Zároveň zasahovala do aktuální debaty o financování tohoto druhu filmu, a to i praktickým, v podstatě producentským gestem příspěvku na nezávislý film. Ustanovením poroty legitimizovala úvahy nad kulturním kapitálem.

V meziválečném období byla prezentace filmové avantgardy propojena s dalšími pohyby v kultuře a společnosti. Avantgardní hnutí ve výtvarném umění, rozvoj kritické reflexe ve specializovaných i širokoformátových médiích, diskuse na konferencích i v mediálním diskurzu, vymezení filmu nejen jako samostatného umění, ale jako umělecké tvorby, která má vnitřní různorodost, žánrová a stylistická specifika. Pod vlivem těchto viditelných a výrazných projevů se mění i filmový divák, je motivován k výběru, podporován ve fanouškovství – rozvíjí se tím nové podoby cinefilie.

¹¹¹ Zpracováno podle M. Hagener, *Moving forward, looking back*, s. 81.

¹¹² M. Hagener, *Moving forward, looking back*, s. 158.

V letech 1927–1932 procházela kina drahými úpravami pro promítání zvukových filmů, řešily se jazykové verze filmů, resp. později praxe dabingu či titulkování. Z hlediska prezentace kinematografie lze na toto období nahlížet jako na krizi. Ve vztahu k avantgardě pak Malte Hagener dokládá, že se změnám obtížně přizpůsobovala a dochází k její stagnaci. A tak v roce 1932 zahajuje svou činnost festival v Benátkách, ale soustředěnější události zaměřené na avantgardní kinematografii se odehrávají až po druhé světové válce. V roce 1962 vzniká festival experimentálních a nezávislých filmů v michiganském městě Ann Arbor. Od 60. let 20. století se experimentální filmy rovněž vyskytují na festivalech s širokoformátovým zaměřením.

„Pod povrchem objevu ještě podstatnější transformace probíhá směrem k dramaturgii. Mezinárodní hnutí politické avantgardy ovlivnilo tuto druhou část proměny. Festivaly přijaly myšlenku, že by mohly participovat na filmové kultuře a způsobit politický posun. Spojováním pečlivě vybraných filmů ve specializovaných a tematických sekcích mohly zarámovat jednotlivý film projekcí a mobilizovat pozornost veřejnosti k různým otázkám.“¹¹³

Po druhé světové válce se těžiště filmové avantgardy z Paříže přesouvá do USA, nejvíce New Yorku, undergroundový film 50. a 60. let se rozvíjí jako opozice hollywoodské tvorby a také jako součást poválečné obnovy a emancipace amerického umění z kulturního vlivu Evropy. Infrastrukturní vývoj byl podobný jako v meziválečné Evropě: vznikaly instituce na podporu experimentálního a nezávislého filmu, časopisy (Film Culture, založená a vedená filmařem Jonasem Mekasem), bylo založeno družstvo experimentálních filmařů s cílem distribuovat tyto filmy – Filmmaker's Cooperative, později vznikl Anthology Film Archive, svou činnost zahájil Millenium Film Workshop. Podstatný z hlediska uvádění filmů byl i postoj galerií, které začaly experimentální filmy zařazovat do svých sbírek; MoMA dokonce už od roku 1935.

„Festival jako multiplex cinefilie by mohl nejdřív evokovat vizi kapitalistického přisvojení, ale vlastně znamená nadějnou metaforu události, která vyživuje cinefilii v jejích různorodých podobách.“¹¹⁴ Evropskému i americkému divákovi je

¹¹³ Marijke de Valck, *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2007, s. 175.

¹¹⁴ Malte Hagener – Marijke de Valck, *Cinephilia: movies, love and memory*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2005, s. 108.

v poválečném období umožněno vytvářet si ke kinematografii komplexní vztah založený na výběru v souvislosti nejen s tematickými či hereckými, ale také stylovými preferencemi, a jeho vkus je ovlivňován jak nabídkou kin a reflexí v médiích, tak i přidanou hodnotou, kterou filmovým dílům dodávají festivalové události a ocenění na nich udělovaná.

System akreditací festivalů byl vytvořen v roce 1951 se záměrem v době boomu národních a regionálních festivalů předejít inflaci festivalových cen. Mezinárodní federace filmových producentů (FIAPF, založena v roce 1933) udělila akreditaci festivalům v Cannes a Benátkách, Berlín ji obdržel v roce 1956.

„Prvním důsledkem francouzské nové vlny bylo, že si festivaly osvojily představu autora a nové vlny jako strategický diskurz. Zapojily tento diskurz, aby se definovaly jako instituce objevů; novým festivalovým úkolem se stalo prezentovat aktuální podobu světového filmu světa.“¹¹⁵ Pokud tedy mluvíme o nové cinefilii jako přístupu diváků, je nutné již v této době nahlížet festivaly jako diskurzivně mocné organizace, které nejen výběrem filmů, ale i způsobem jejich prezentace, obsahem sebe prezentace a vyjadřováním se k obecným otázkám podoby a aktuálního stavu kinematografie ovlivňovaly jak mediální, tak veřejný prostor vnímání filmové tvorby. „Festivaly nejsou pouze alternativními promítacími místy pro filmy, které nemohou najít kinodistribuci, ale také události pomáhající budovat profily specializovaným produkcím před jejich uvedením.“¹¹⁶

Dobu po roce 1971 nazývá Marijke de Valck věkem dramaturgů. Toto období je charakteristické přístupem, v němž se dramaturgie stala ústřední pro činnost a působení festivalů na celém světě. Místo národních filmových fondů začaly festivaly filmy samy vybírat, což posílilo jejich vliv jako alternativního modelu distribuce filmů a protiváhy ke komerční kinodistribuci, kde byla kulturní hodnota zaměňována za ekonomickou (příjmy z tržeb). Následuje výrazný nárůst specializovaných festivalů, ať už podle filmového druhu, témat či prezentace skupinové identity. „Globální růst počtu festivalů v 80. a 90. letech 20. století vedl k vytvoření celosvětového okruhu alternativních filmových festivalů, v němž se několik festivalů stalo hlavními trhy a mediálními

¹¹⁵ Marijke de Valck, *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2007, s. 175.

¹¹⁶ M. Hagener – M. de Valck, *Cinephilia: movies, love and memory*, s. 106.

událostmi, zatímco většina festivalů probíhala za účelem různorodých úkolů od objevování nových talentů po podporu jistých skupin jako např. gayů a lesbiček.¹¹⁷

Marijke de Valck se ve svých analýzách vyjadřuje i k číslům divácké návštěvnosti, které festivaly v rámci sebe prezentace uvádějí. Domníváme se však, že tato čísla neinterpretuje úplně přesně, proto tuto kapitolu zakončíme vyjádřením se k tomuto aspektu. De Valck rozebírá číslo 355 000 návštěvníků, které Mezinárodní filmový festival Rotterdam uvedl v roce 2003 – a shodně o rok později – jako návštěvnický rekord (čímž se stal druhým nejvíce divácky navštěvovaným festivalem na světě; prvním je Berlinale). Autorka uvádí citát ředitele Cinemartu Ido Abrama: „Tato čísla jsou lží...“¹¹⁸ – a vztahuje ho k tomu, že festival tato čísla, kvůli dojmu úspěšnosti, uměle nadsazuje. Avšak jelikož nadsazování čísel návštěvnosti dělají všechny festivaly, pořad je lze použít jako srovnávací parametr. Zde vidíme dva omyly. Jednak je potřeba kvůli interpretaci čísel vyjasnit dva pojmy: počet návštěvníků a počet diváků. Počet návštěvníků je počet vydaných akreditací plus kvalifikovaný odhad dalších návštěvníků, kteří si koupili vstupenky (mnozí z nich několik). Počet diváků se počítá jako „počet párů očí“, které zhlédly úhrnně všechny projekce. Tedy každý návštěvník (nezávisle, zda na akreditaci, anebo na vstupenku) je započítán tolikrát, kolik projekcí navštívil. Vždy je tedy důležité vědět, jestli číslo uvádí počet lidí, anebo počet zhlédnutí. Zároveň fakt, že všechny festivaly uváděná čísla pravděpodobně nadsazují, z tohoto parametru nedělá univerzální porovnávací nástroj, protože jednak nevíme, zda vůbec všechny festivaly opravdu nadsazují, a jednak netušíme, jestli nadsazují přibližně (procentuálně, anebo absolutně) stejně, resp. jaká je mezi jejich nadsazováním odchylka. V posledních zhruba pěti letech (závisí, odkdy který festival zavedl akreditace s čárovým kódem) se navíc tato čísla dají počítat mnohem přesněji, protože ze čteček kódů u vchodu do sálů jsou festivalovým organizátorům přístupná data nejen kolik, ale i jakých typů akreditací či vstupenek na danou projekci reálně dorazilo. Další exaktní čísla jsou počty akreditací a prodaných vstupenek, které se u festivalů financovaných z veřejných zdrojů navíc dokládají financierům relevantní dokumentací.

¹¹⁷ M. Hagener – M. de Valck, *Cinephilia: movies, love and memory*, s. 101.

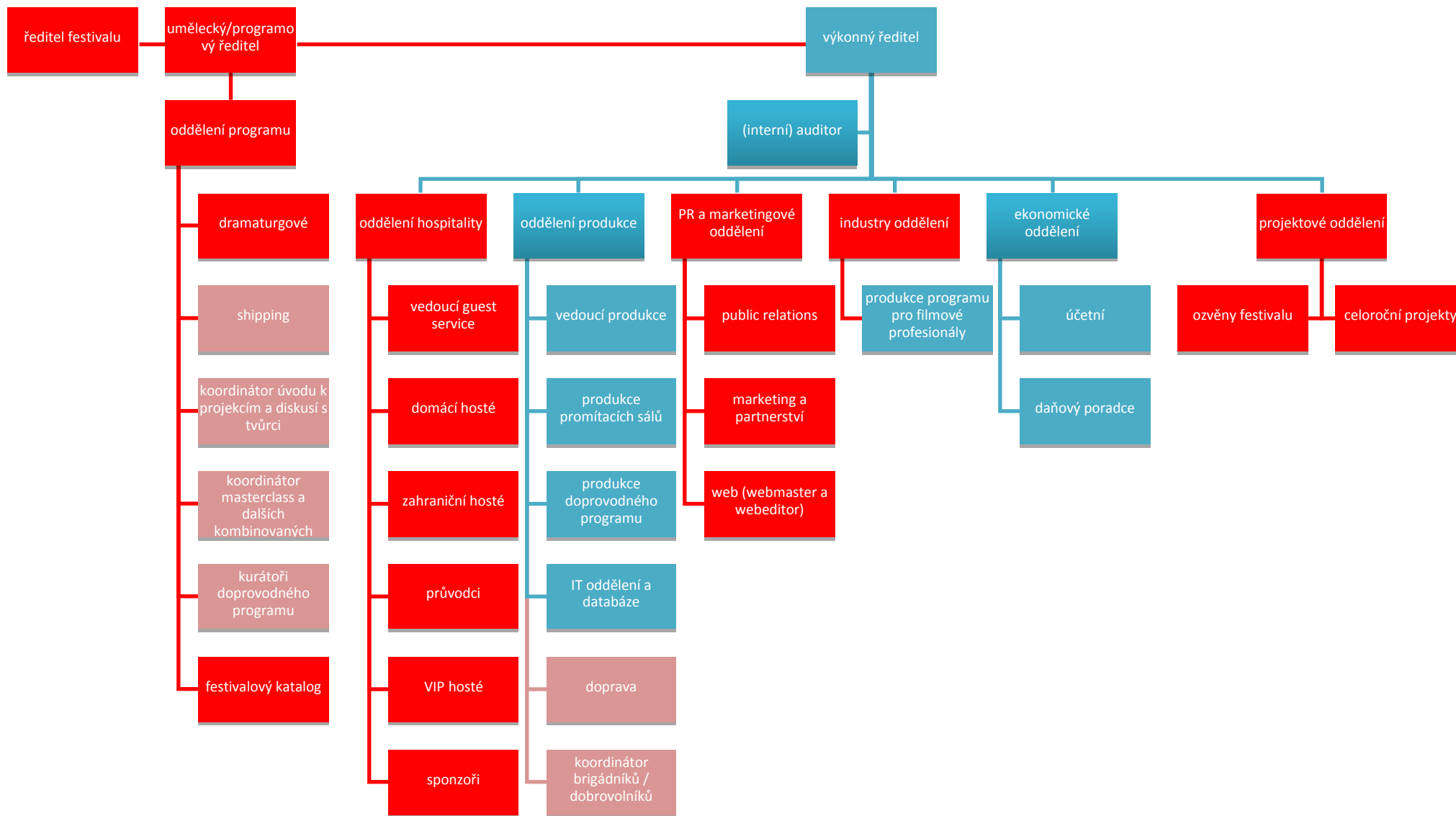
¹¹⁸ Tamtéž, s. 97.

Organizační struktura festivalu

Na základě výzkumu organizačních struktur několika desítek festivalů¹¹⁹, mezi nimiž převládají středně velké anebo velké festivaly, ale nechybí ani širokoformátové či specializované přehlídky, lze nakreslit obecný organigram¹²⁰ (viz obrázek 1), který v obecné rovině zahrnuje hlavní organizační osy a oddělení filmového festivalu.

¹¹⁹ Zkoumané byly tyto festivaly: MFF Cannes, MFF Benátky, IDFA Amsterdam, MFF Rotterdam, FKF Kraków, HFW Budapest, Visions du réel Nyon, Festival rakouských filmů Diagonale, MFF Wiesbaden, Crossing Europe Linz, MFF Sarajevo, MFF Sofia, Artfilm Trenčianske Teplice, Filmové léto Írsko, filmový trh Sunny Side of the Doc La Rochelle, Message to Man Petrohrad, Film.dok Miercuria Ciuc, IFF Perm, Dok.Leipzig, IFSF Peking, Cinéma du Réel Paris, It's All True IFF São Paulo, Hot Docs IFF Toronto, MFF Moskva, Festival experimentálních filmů Images Toronto, Planet Doc Varšava, MFF Bratislava, CPH: DOX Kodaň, MFF Karlovy Vary, Berlinale, Ann Arbor Experimental Film Festival, FID Marseilles, Flaherty Film Seminar, Open City Festival London, EXiS Seoul, MFF Oberhausen, MFF Locarno.

¹²⁰ V organigramu jsou červeně vyznačeny diskurzivně silné pozice (resp. oddělení), růžovou barvou jsou vyznačeny pozice (resp. oddělení) disponující diskurzivní mocí, avšak slabší než červené pozice, a modře jsou uvedeny diskurzivně slabé pozice (resp. oddělení). Barvy spojovacích linek mají analogický význam: červené linky ukazují, kudy v rámci organizace proudí takové komunikace a pokyny a rozvíjí se takové vztahy, které konstiuují či vnitřně upevňují její diskurzivní moc.



Obrázek 1– Organigram festivalové organizace

Nejdřív se v organizační rovině podíváme, jak se festival diskurzivně projevuje, a to po jednotlivých odděleních. Na projevy, které činí jako organizace (tj. i jedinci v ní jakožto její reprezentanti) a jsou směřovány na někoho konkrétního, tedy v rámci účelových procesů, i když konkrétní projevy mohou být někdy i nezáměrné.

Programové oddělení zahrnuje nejen dramaturgy, ale osoby, které komunikují s různými filmovými profesionály spojenými s filmy, jež jsou přihlášeny anebo vybrány do programu. Například shipper, zajišťující dopravu promítacích kopií, či pracovník, který komunikuje kladné/zamítavé odpovědi přihlášeným filmům. Žádný z pozorovaných festivalů neumožňuje dialog s dramaturgy a neposkytuje vysvětlení zamítavé odpovědi; naproti tomu na festivalech v Ann Arboru a EXiS hlavní dramaturgové vedou živé debaty s režiséry po projekcích filmů a s hosty o programu neformálně diskutují.

Festivalové tiskoviny můžeme pracovníčně rozdělit na ty, které slouží během festivalu, a celoroční. Mezi celoroční patří prezentační letáčky, případná publikační činnost organizace a doprovodné materiály k celoročním aktivitám, například putovním programům anebo vydávaným DVD. Hlavní tiskovinou každého festivalu je festivalový katalog. Obsah mají katalogy napříč festivalovým okruhem velmi typický: filmy jsou obvykle řazeny do programových sekcí, ke každému filmu je uvedena minimálně krátká anotace a fotografie, někdy biografické či filmografické údaje o režisérovi a běžně kontakt (na distributora nebo obecně držitele práv k filmu). Úvodní slovo má zpravidla ředitel a hlavní partneři či sponzoři festivalu. Dále katalog obsahuje reklamy a proměnlivé množství praktických informací pro návštěvníky (mnohdy obsahuje i mapu města, kde festival probíhá). Na rozdíl od širokoformátových festivalů anebo festivalů s programem pro filmové profesionály žádný z analyzovaných festivalů experimentálních filmů nemá industry guide (tedy soupis přítomných filmových profesionálů, většinou s charakteristikou jejich společnosti, fotografií a kontaktem). Další typickou tiskovinou je program anebo programová brožura, časový a prostorový rozpis promítání. Častým je rovněž festivalový deník; ani na jednom ze zkoumaných festivalů experimentálních filmů však nevyhází.

V programovém procesu je několik bodů, jimiž festival komunikuje navenek a ovlivňuje filmový průmysl a vnímání promítaných filmů tímto prostředím.

Entryform. Kromě získání informací o přihlášených filmech pro potřeby dramaturgů a následně štábu zajišťujícího promítací kopie a komunikaci s držiteli práv

na filmy vybrané do programu získává takto festival databázi kontaktů, které zpravidla pak využívá ke komunikaci svých, minimálně elektronických výstupů (newslettery, tiskové zprávy). Kromě možného poplatku za přihlášku je ještě tedy „daní“ za přihlášení i přistoupení na komunikační podmínky: být nadále o festivalu informován (i když z odběru newsletteru se samozřejmě dá následně odhlásit). Typicky entryform obsahuje povinná a nepovinná pole. Některé velké festivaly vyžadují vyplnění hned několika kontaktů (producent, distributor, režisér a „kontaktní osoba“); analyzované festivaly chtějí pouze jeden kontakt. Vyplývá to i z jejich znalosti charakteru přihlašovaných děl: v experimentální tvorbě je velmi často režisér a producent (a mnohdy i další profese) jedna a tatáž osoba.

Dopis o programovém rozhodnutí. Typicky existuje verze zamítavého a verze afirmativního dopisu čili dopisy nejsou individualizovány víc, než kolik umožňuje massmailingový program, který daný festival používá (automaticky se většinou v individuálním dopisu mění jméno v oslovení a název přihlášeného filmu). Zamítavý dopis mívá klauzuli o zájmu festivalu zhlédnout následující díla autora (producenta) a výzvu, aby je pak přihlásili. Pro některé menší festivaly však platí, že zamítavý dopis nerozesílají, pouze na webu zveřejní soupis vybraných filmů (a tím pádem ostatní vědí, že jejich film vybrán nebyl). Toto platí i pro pozorované festivaly experimentálních filmů.

V katalogu mohou být anotace autorské anebo převzaté z entryformu, jimiž se filmy na festival přihlašují a anotace do nich zadává přihlašující (distributor, producent, režisér nebo obecněji držitel majetkových autorských práv). Ze zkoumaných festivalů má autorské anotace festival Images.

Reklamy. Jakým subjektům dá festival prostor na prezentaci, závisí samozřejmě primárně natom, či pomoc (finanční nebo hmotnou) potřebuje, ale vypovídá také o preferencích festivalu, s kým chce spolupracovat (například žádný z analyzovaných festivalů nespolupracuje s bulvárními médii).

Festivaly se liší tím, do jaké míry nechávají „nahlédnout“ do procesu programového výběru. Shodně všechny se nevyjadřují k zamítnutí filmu. O tom, jaké filmy vybraly, však již vypovídají s různou mírou konkrétnosti a na rozličných fórech různorodou formou¹²¹. Všem festivalům je společná snaha udržet si přízeň filmových

¹²¹V duchu reflexivního přístupu v této části učiním i osobní poznámku. Jako dramaturgyně nikdy nevstupuji do kontaktu s režiséry a producenty, neodůvodňuji svoje rozhodnutí (resp. rozhodnutí

profesionálů, kteří přihlašují svoje filmy. Množství přihlášek je číslo, které každý z festivalů komunikuje a kterým posiluje svoji legitimitu a prestiž v kulturním poli i festivalovém okruhu. V průběhu roku pak festivaly udržují různou formu a intenzitu komunikace s touto skupinou.

Jednou z forem, jak festival dává najevo stabilitu svého profilu, je udržování komunikace se „svými“ autory a sledování „svých“ filmů. Tedy například festival ve svém newsletteru informuje o další cestě a úspěších filmů, které byly na něm uvedeny (toto dělá například FID de Marseille, MFDF Ji.hlava). I když by se toto komunikační gesto mohlo zdát namířeno především k další podpoře filmů, které festival uvedl, je to jeden z těch výstupů, který zároveň podporuje prestiž samotného festivalu – především ve vztahu k politice premiér (festival těmito zprávami vůči jiným filmovým profesionálům a autorům filmů demonstruje, že je pro filmy dobrým „startovacím“ místem pro jejich další rozšíření, distribuci a publicitu), protože tím nepřímo motivuje autory k touze film premiérově uvést právě na této přehlídce. Jiným příkladem je uvádění filmů daného režiséra, jehož díla už festival promítal v minulých letech, čímž posiluje dojem výlučné komunity, která se kolem něj zformovala.

Mediální výstupy. Typickým výstupem je samozřejmě tisková zpráva pro novináře. Její forma se velmi liší v různých zemích, což je dáno i odlišnými redakčními rutinami a zvyky. Vědomí pasivity některých, především menších nebo lokálních, médií vede k takové formulaci tiskových zpráv, aby byly potenciálně publikovatelné (doslova přetižitelné) v médiu celé anebo aby části z nich mohly fungovat jako citáty (mnohá například česká média ve svých redakčních rutinách pracují tak, že vyberou větu z tiskové zprávy a připíšou ji jako citát člověku, který jim tiskovou zprávu zasílá). Tisková zpráva je formou vlastní prezentace festivalu, ale pro většinu médií je to především zdroj informací, s nímž pak dále samostatně pracují, tedy i s čísly a exaktními daty. Většina festivalů v jedné ze svých tiskových zpráv sama udělá analýzu programu ve smyslu počtu promítaných filmů, počtu zemí původu promítaných filmů, počtu (různých kategorií) premiér. Na závěr pak zveřejní statistiky návštěvnosti – počty návštěvníků, diváků, hostů, novinářů atp. Festival udržuje celoroční vztahy s novináři.

programové rady). Avšak jsem autorkou textů ke všem filmům, které jsem do programu vybrala, a rovněž vedu debaty s tvůrci, kteří na festival k těmto filmům přicestují. Jak v textech (i když jejich účel je i informativní), tak v rozhovoru je z toho, co o filmu vypovídám, zřejmé, jaké kvality na něm oceňuji.

V případě festivalů experimentálních filmů jsou to většinou lidé, kteří rozumí tomuto segmentu kinematografie, a tedy i když popularizují, mají jisté předporozumění. Výstupy pro média slouží zejména k budování veřejného obrazu festivalu, jak ve vztahu k filmovým profesionálům, tak (potenciálním) partnerům a financierům, i vůči široké veřejnosti. Zájem novinářů festival potvrzuje svůj status významné kulturní události.

Mnohé festivaly pořádají také vzdělávací aktivity a putovní programy. Putovními programy v první řadě rozšiřují distribuční potenciál, který mohou filmům nabídnout. Upevňují tak svoji pozici alternativního distribučního okruhu, jímž se festivalový okruh stává, ale rovněž posilují svoji vlastní pozici v rámci tohoto okruhu, protože v porovnání s jinými festivaly dávají šanci (vybraným) filmům na uvedení i za hranicemi místa a času konání festivalu. Festival se zpravidla podílí na propagaci těchto projekcí, a i když je pořádá s partnery, kteří je propagují rovněž samostatně, prezentace těchto programů je součástí posilování vlastní pozice festivalu.

Důležitým komunikačním bodem během festivalu jsou ti, kdo vytvářejí jeho atmosféru, včetně pracovníků u přepážek a brigádníků či dobrovolníků v prostorech akce či řidičů. Tito pracovníci tvoří jakési rozhraní mezi návštěvníky a organizací, proto je přirozená snaha festivalu začlenit je co nejvíce do své identity – například oblečením (festivalová trička), doplňky, festivalovou akreditací zavěšenou na šňůrce na krku, nálepkami na autech. Jejich chování, vystupování, a také to, co účastníkům říkají anebo jak reagují na jejich dotazy, formuje v návštěvnících obraz o tom, jak se k nim festival chová, jak si jich váží, kterou skupinu „hýčká“ a snaží-li se udržet si její přízeň. Typickým příkladem jsou delegáti porot a vzácných hostů, kteří jsou k dispozici pro tyto výjimečné kategorie hostů a jejich individuální požadavky či dotazy.

Festival má ve své struktuře organizační pozice, které jsou klíčové z hlediska diskurzivního působení. Nejde jen o nejvýše postavené posty a neřadí se k nim pouze dramaturgové či PR, což by se dalo ve festivalové hierarchii předpokládat. Ale patří mezi ně guestservice (proto mu také věnujeme zvláštní případovou studii), fundraiser, marketing (ten, kdo komunikuje s partnery) anebo industry matchmaker (uplatnění v rámci oddělení připravujícího program pro filmové profesionály, člověk, který doporučuje profesionálům s ohledem na účel jejich návštěvy – např. v kontextu nabídky

jimi produkovaneho filmu – vhodné jiné hosty, s nimiž by se měli setkat, a toto setkání zajistí).

Způsob komunikace guestservice s hosty je součástí tváře festivalu. Často už zvací dopis, ať je s nabídkou pouze akreditace nebo i ubytování, anebo dokonce jen připomínkou typu „save the date“, je v rétorice, kterou se festival chce prezentovat vůči dané skupině. Typickou součástí zvacího dopisu je alespoň jedna věta s upoutávkou na významnost festivalu, resp. na jeho pozici v profesní oblasti. Častou součástí péče o hosty je po festivalu rozeslání poděkování a zpětnovazebního dotazníku. To z pozorovaných festivalů experimentálních filmů nedělá žádný, ale mezi festivaly, které mají výrazné sekce experimentů, tak činí MFF Rotterdam či MFDF Ji.hlava. Tento dotazník slouží festivalu k přímé reflexi jeho jednotlivých částí a služeb, zároveň je však i dalším kanálem, jak filmovým profesionálům ukázat, co všechno je jeho součástí, protože se ptá na jednotlivé programy zvlášť (a samozřejmě mezi možnostmi je i „neúčastnil jsem se“ – avšak i u takovéto položky si vyplňující návštěvník všimne, že na festivalu byla ještě nějaká část programu, kterou nenavštívil, a možná ji hned příští rok navštíví). Zpětnovazební dotazník má rovněž efekt „sám o sobě“ – už jen tím, že je návštěvníkům rozeslán, v nich vyvolává pocit, že se festival o jejich názor zajímá a že tento názor do své podoby zohledňuje (i když praktické ověření, které a zda vůbec výsledky zpětné vazby festival ve své organizaci zohlední, neexistují, každopádně zesilující faktor je neopominutelný).

Ulehčení networkingu pro filmové profesionály patří již dnes ke standardu velkých i středně velkých festivalů. Nejen formou společných událostí, jako jsou různé party (mnohdy zaměřené na konkrétní skupinu návštěvníků, např. industry anebo media party), ale i funkcí industry matchmakera, který domlouvá individuální schůzky pro jednotlivé profesionály podle jejich zaměření a cíle, s nímž na festival jedou (také jim radí a doporučuje). Rozšířenými jsou rovněž tzv. message boxy, zpravidla pro filmové profesionály a novináře. Networking je jedním z důležitých cílů určitých skupin návštěvníků, i tyto mechanismy však slouží pro upevnění pozice festivalu: čím více užitečných vazeb si profesionál z festivalu odnese, tím spíše se na něj opět vrátí, anebo jej bude doporučovat jako strategické networkingové místo. To, co platí pro filmové profesionály nabízející nebo vyhledávající filmy anebo projekty, je do jisté míry platné i pro festivaly, které nemají industry program. Festival navštěvují autoři, autority z oboru,

intelektuálové, členové komunity, s nimiž se jiní chtějí seznámit, protože je to prospěšné pro ně osobně anebo pro jejich pracovní působení, potažmo růst.

Jak se organizace učí a jak konstituuje svoji paměť? Paměť uchovává zpravidla v informačních systémech. Obtíž, s níž se setkávají badatelé v oblasti festivalů, je zachování a dostupnost dat z minulosti. Ostatně je to problém, s nímž bojují i festivalové organizace. Přibližně od roku 2005 se mezi festivaly začínají rozšiřovat informační systémy, resp. databázové programy, většinou integrující systémy na správu kontaktů a massmailing, evidenci a péči o hosty, správu akreditací a přihlášených i vybraných filmů. Některé festivaly mají svoje databázové programy „na míru“ (např. KVIFF), většina pak používá komerčně dostupná řešení (nejrozšířenějšími jsou dva české produkty, Starbase /kdysi DataKal/ a Eventival). Informační systém také ulehčuje tvorbu katalogu anebo aktualizaci programových informací na webu, protože je možnostmi exportu svých informací s těmito výstupy a platformami slučitelný. Propojení programových a personálních informací v rámci databáze pak rovněž umožňuje personalizaci komunikace – například rozesílání dopisů se jmenným oslovením a vyjmenováním filmu/ů, které daná osoba přihlásila/uvádí atp. Ročníky zaznamenané v těchto databázích vytvářejí archiv festivalu, ve smyslu uchování filmů a lidí, s nimiž festival vstoupil v daný rok do kontaktu (s přenositelností těchto informací do archivních záznamů dalších let, a tedy možností sledovat kupříkladu vztah festivalu a konkrétních osob v dlouhodobějším časovém horizontu). Předchozí léta jsou tedy především v tiskovinách, a pak v případě některých festivalů v různých interních materiálech, tabulkách, seznamech.

Složitější otázka je, jak se festivalová organizace učí. Vstřebává zpětnou vazbu zevnitř i zvenku, napodobuje jiné festivalové organizace a snaží se je konkurenčně předčit. V době, kdy na světě probíhá více než 3500 filmových festivalů ročně, se každá událost snaží posilnit svoji pozici, aby byla jednak udržitelná a obhajitelná lokálně, a jednak konkurenceschopná na širším poli (jímž může být daná země, kontinent, geopolitická oblast anebo celý svět). Učí se také přechodem spolupracovníků z jiných festivalů. Když nastal boom festivalů na Středním východě, zástupci těchto organizací jezdili po velkých světových festivalech a headhuntovali pracovníky na klíčové organizační pozice. Malé a středně velké festivaly toto zpravidla dělají pouze

regionálně(tedy přibližně na úrovni jedné země, kde existují lidé, kteří pracují i pro několik festivalů, pokud nepracují na celoroční pozici).

Kdo dostává v rámci festivalu nerušený prostor pro to, aby vnesl svoji agendu? S většinou textových vstupů festival nakládá určitými úpravami či přizpůsobeními (například anotace filmů). Jsou však osoby nebo entity, jejichž vstupy jsou do festivalu včleňovány neporušené. Typickým příkladem jsou financiéři, kteří dostávají prostor zpravidla v katalogu festivalu a někdy i v rámci slavnostních ceremoniálů (zahájení, zakončení festivalu, odevzdávání cen), aby uvedli svoji agendu.

Časový rozvrh komunikace v rámci „festivalového“ roku: komunikace daného roku většinou začíná vyhlášením call for entries, tedy otevřením přihlášek pro filmy, které se děje typicky nejpozději půl roku, ale častěji až devět měsíců před konáním festivalu. Dále festival tento termín (obvykle skrze on-line komunikační kanály, především web a newslettery) připomíná (anebo prodlužuje). Přibližně tři až čtyři měsíce před zahájením rozesílá první přímý kontakt s potenciálními návštěvníky, zvací dopisy. Intenzivní komunikace s novináři nastává maximálně tři, typicky však dva měsíce před festivalem. Zpravidla se nejdřív zveřejňuje nesoutěžní program a pak krátce před festivalem (tři až pět týdnů) program soutěžní. Dva měsíce před festivalem jsou komunikačně intenzivní jak s filmovými profesionály, tak s novináři. Komunikace končí zasláním děkovného dopisu, eventuálně zpětnovazebního dotazníku po festivalu (zhruba do dvou týdnů od konání, například MFF Rotterdam pět dnů po skončení akce), a případnou komunikací ozvěn či putovních programů festivalu. Propagace těchto programů se někdy už překrývá s novým festivalovým rokem, tedy vyhlášením call for entries.

Výjimku z tohoto vzorce tvoří u velkých festivalů hvězdy (které se rezervují často i léta dopředu), u menších festivalů většinou žijící režiséři, jimž festival pořádá retrospektivu, anebo jiní vzácní hosté. Pro festivaly s industry programem jsou též důležití někteří profesionálové (vybraní distributoři, sales agenti, commissioning editoři velkých televizních stanic, zástupci jiných festivalů), jejichž návštěvu je nutné domluvat často i s ročním předstihem. První networking pro následující ročník pak často začíná na první jiné události navštívené reprezentanty organizace, třeba už několik dnů po festivalu, či dokonce na událostech konaných těsně před festivalem (pro

nadcházející rok). Komunikační výjimku rovněž tvoří některé premiéry. Jsou filmy, jejichž vznik festival sleduje, a autoři, jejichž tvorbu pozoruje dlouhodobě. Pokud usiluje o světovou premiéru, musí s držitelem práv jednat zpravidla v předstihu. Usilovali o mezinárodní premiéru, tak ihned po národní premiéře, pokud o premiéru na určitém kontinentě, tak po jeho premiéře na kontinentě jiném atp.

Svoje data festivaly určují na základě kritérií lokálních (například školní prázdniny, státní svátky), ale také ve vztahu k dalším aktérům festivalového okruhu, přičemž zohledňují především aspekt potenciální konkurence, dostupnost filmových profesionálů a diváků, které chtějí přitáhnout. Toto časové rozložení je kulturním či obchodním událostem tvořícím své okruhy vlastní i historicky. „Naproti trhům, které se dějí v pravidelných dnech týdne nebo měsíce, aby umožnily okamžitou směnu, veletrhy byly institucionalizovány k umožnění periodických směn velkého rozsahu a především mezinárodního obchodu. Tato periodicitu existovala ve smyslu frekvence i délky trvání veletrhů a původně závisela na cestování obchodníků a jejich zboží. Právě proto, že obchodníci potřebovali čas k cestování z města do města s jejich koňmi, povozy a zbožím, veletrhy byly načasovány tak, aby se přizpůsobily jejich pohybu. V tomto ohledu zformovaly *sítě veletrhů* – anebo, v současné terminologii ekonomických geografů, „cyklické klastry“ –, které byly vzájemně závislé a komunikovaly spolu. Tento druh *perpetua mobile* je pořád platný pro současné průmyslové veletrhy a umělecká bienále – tolik, že si veletrh sám vytvoří vlastní síť, pokud ještě neexistovala.“¹²²

Události mají i symbolické funkce. „[R]ozlišují mezi ‚insidery‘ a ‚outsidery‘, mezi více a méně privilegovanými. V minulosti bylo toto deklarováno oblečením a doplňky, které odlišovaly nakupující od prodávajících, stejně jako různé profesní specializace, ačkoli dnes jsou takováto rozlišení ještě více zjevně v rozličných barvách a druzích akreditací, které účastníci nosí...“¹²³ Autoři upozorňují i na to, že se na akreditace často vážou další výhody spojené s městem, jako například městská hromadná doprava zdarma, slevy v restauracích a jiných místních podnicích.

¹²² B. Moeran – J. S. Pedersen (eds.), *Negotiating Values in the Creative Industries*, s. 4–5.

¹²³ Tamtéž, s. 6.

Programové oddělení

Zajištění festivalového programu zahrnuje činnosti, které umožňují přihlášení filmů, výběr, v širším slova smyslu přípravu vybraných filmů k projekci a prezentaci (sběr metadat, zajištění a vyzkoušení promítací kopie), zabezpečení promítání programu během festivalové události, komunikaci s tvůrci a dalšími hosty k filmům, následnou komunikaci s držiteli práv, vrácení kopií. Aktivity programového oddělení můžeme shrnout do těchto bodů:

- dramaturgie (výběr filmů, sestavení programových sekcí)
- vyhledávání filmů
- proces přihlašování filmů
- zpracování přihlášek
- zajištění práv k projekci
- shipping kopií na festival a z festivalu
- zkušební projekce
- shrnutí dat a programové tiskoviny
- úvody k projekcím a diskuse po filmech (s tvůrci nebo jinými relevantními hosty)

U komponování festivalového programu je klíčové rozlišení aktivní a pasivní dramaturgie. Pasivní dramaturgie zahrnuje výběr pouze z filmů, které se na festival samy přihlásily. Aktivní dramaturgie zahrnuje výzkumnou, rešeršní a komunikační práci, která filmy aktivně vyhledává, a nepočítá tedy pouze s těmi přihlášenými. Strategie aktivní dramaturgie jsou střeženým know-how jednotlivých festivalů, zahrnují však například: proaktivní komunikaci s vybranými subjekty kinematografie (producenty, distributory, režiséry), sledování odborného, akademického i populárního diskurzu kinematografie a postavení konkrétních tvůrců a děl v něm, sledování programů jiných festivalů, filmových škol a podobně.

Kritéria pro výběr filmu festivalová organizace zpravidla komunikuje médiím, především ve vztahu k profilu festivalové události a hodnotám, které jsou podle ní v kinematografii důležité. Další kritéria pro výběr či odmítnutí daného filmu však mohou být:

- estetická (dílo samotné)

- premiéra (preference světového anebo jiného, např. národního, premiérového uvedení)
- autor (dlouhodobý vztah festivalu s autorem, „politická“ rozhodnutí o přijetí filmu tvůrce, od něhož jiný film by případně festival chtěl v premiéře)
- technické aspekty (nemožnost promítat 16mm film anebo jiný nerealizovatelný /produkčně, finančně/ formát projekce apod.)
- rok vzniku (u festivalů zaměřených na dominantní část kinematografie je preferován rok vzniku, kdy festival probíhá)
- reprezentativnost (hodnota jména režiséra anebo herce, spolupracovníka či sociálního herce ve filmu)
- předchozí vazba na film (pokud byl například film vyvíjen v rámci tréninkového workshopu na daném festivalu apod.)
- závazky k distributorům (neoficiální dohody o přijetí určitých filmů do programu, pokud festival stojí o /premiérové/ uvedení jiného)
- atraktivita pro média (jmény režiséra, herců, spolupracovníků, sociálních herců, tématem)
- politika filmu (je časté, že festival si vybere film, který ale nakonec držitel práv danému festivalu k projekci neposkytne, protože jej chce premiérově uvést na jiném festivalu)
- potenciál pro prodej (festivally orientované na /televizní/ trh dávají přednost filmům, které jsou na tomto trhu uplatnitelné)
- Neoficiální vlivy na výběr programu tedy mohou být s ohledem na:
 - distributory
 - autory
 - ocenění
 - mediální reflexi

Běžní návštěvníci festivalu si zakoupí akreditaci, která je opravňuje ke vstupu na hlavní a doprovodný program či vybrané akce se slevou, popřípadě si zakupují vstupenky na jednotlivá představení. Festivalová organizace s nimi udržuje komunikaci i během roku, zpravidla přes newslettery a sociální sítě. Tito návštěvníci nemají přístup do prostorů pro filmové profesionály a novináře.

Profesionálové jsou zpravidla během celého roku, anebo minimálně v době před festivalem, nejméně tři měsíce před událostí, oslovováni newslettery, vybraní zástupci organizací z filmového průmyslu dostávají osobní pozvání s nabídkou akreditace (případně ubytování či náhrady cestovních nákladů) zdarma, během festivalu je jim věnována péče guest service. Festival pro ně zpravidla připravuje speciální program pro filmové profesionály, který zahrnuje různé prezentační, networkingové či tréninkové aktivity. Jsou označeni akreditací Industry (popřípadě Profesional apod.), přičemž tyto akreditace jsou (především na středně velkých a velkých festivalech) typicky děleny ještě na další podkategorie – zejména podle profese, resp. pozice ve filmovém průmyslu (nejčastější rozlišení nákupčí versus nabízející, buyer versus seller). Festival má pro profesionály většinou speciální vyhrazené prostory (videotéku, meeting room) a připravuje nástroje pro komunikaci během festivalu – meeting pointy s vyhrazeným vstupem, osobní message boxy. Zástupcům strategických institucí anebo filmovým profesionálům, kteří jsou pro industry program festivalu klíčoví či v něm mají aktivní úlohu, zpravidla guest service vytváří individuální program a poskytuje nadstandardní asistenci.

Komunikační strategie

Festivalové informační systémy slouží i k ukládání a kategorizaci kontaktů, které jsou velkým kapitálem každé organizace a jež plánuje festival oslovovat cestou průběžných informací o nadcházejícím ročníku. Databáze kontaktů vycházejí jednak z vlastních zdrojů (tedy zahrnují návštěvníky všech kategorií, kteří se festivalu účastnili, a zároveň kontakty na všechny držitele práv, kteří přihlašovali film), zároveň je zpravidla doplňována z relevantních otevřených zdrojů (především veřejné instituce z oboru a média). E-mailová sdělení a newslettery jsou pak typicky obsahově cíleny na konkrétní část oslovovaných kontaktů (předpokladem je dobře strukturovaná databáze, která většinou obsahuje dělení minimálně na kategorie filmových profesionálů, novinářů, strategických partnerů organizace a ostatních návštěvníků).

Novináři jsou před festivalem (obvykle minimálně tři měsíce před událostí) oslovováni tiskovými zprávami a newslettery, vybraní zástupci strategických domácích a zahraničních médií dostávají osobní pozvání s nabídkou akreditace (případně

ubytování) zdarma, během festivalu je jim věnována péče press service. Zpravidla se mohou účastnit i programu pro filmové profesionály. K dispozici pro svoji práci mají tiskové centrum, festival pro ně může pořádat tiskové konference a zvláštní projekce, prokazují se akreditací Press. Zpravidla v prostorách festivalu se nachází nástroje pro networking – meeting pointy s vyhrazeným vstupem či osobní message boxy, v nichž je možné zanechávat vzkazy či propagační materiály.

Komunikační strategie zahrnuje marketing a public relations. Teoretická literatura je někdy definuje jakožto rovnocenné termíny pojmenovávající odlišnou část komunikačních postupů, někdy jednu jako podmnožinu druhé. Obě se však vzájemně ovlivňují. „Chápeme marketing management jako umění a vědu výběru cílových trhů a získávání, udržování a rozšiřování počtu zákazníků vytvářením, poskytováním a sdělováním lepší hodnoty pro zákazníka.“¹²⁴ Marketing je přímo zaměřen na trh a zákazníky. „[F]irmy zajímají aktivní přístup k marketingovému prostředí. Místo, aby je jen sledovaly a reagovaly na vývoj, tyto společnosti podnikají aktivní kroky, aby ovlivnily veřejnost a faktory marketingového prostředí.“¹²⁵ Public relations (PR) jsou souhrnem komunikačních aktivit organizace vůči veřejnosti, záměrným oslovováním relevantních zájmových skupin s cílem vybudovat povědomí, dobré jméno a kladný vztah k organizaci. Podstatnou složkou PR jsou vztahy s médii. „Jejich smyslem je systematické udržování korektních, vzájemně přínosných vztahů mezi organizací a představiteli médií (nejen novináři, ale také manažery vydavatelství), které napomáhají dosahování takové míry publicity, v takovém vyznění a načasování, jak to nejlépe odpovídá potřebám a zájmům organizace.“¹²⁶ Pro tuto komunikaci organizace používají sestavování mediaplánu. „Jde o časový rozpis oslovení jednotlivých médií v souvislosti s konkrétní mediální akcí. Dobře sestavený mediaplán musí na jedné straně respektovat potřeby jednotlivých médií, na druhé straně musí s těmito potřebami kreativně pracovat, aby požadovaný efekt publicity byl co největší.“¹²⁷ Mediaplán zohledňuje kromě funkčního výběru médií také jejich redakční rutiny (data a přesné časy uzávěrek, způsob plánování a naplňování jednotlivých rubrik, informační toky, kompetence v rámci

¹²⁴ Philip Kotler – Kevin Lane Keller, *Marketing Management*. Praha: Grada Publishing 2013, s. 43.

¹²⁵ P. Kotler – K. L. Keller, *Marketing Management*, s. 160.

¹²⁶ Vladimír Bystrov – Miloš Růžička, *Firemní komunikace a řízení reputace*. Brno: Masarykova univerzita, 2006, s. 37.

¹²⁷ V. Bystrov – M. Růžička, *Firemní komunikace a řízení reputace*, s. 42.

redakcí atp.), jejichž respektováním vychází vstřícnost novinářům a zároveň posiluje pravděpodobnost mediální viditelnosti. Dále je důležité definovat rétoriku (způsob vyprávění o sobě – jazyk, slovní zásoba, styl), jíž se organizace chce prezentovat, a kanály, které jsou vzhledem k oslovovaným skupinám nejúčelnější.

Design je rovněž jednou z klíčových složek komunikace. Významy nejsou neneseny pouze obsahem veřejného sdělení, ale i jeho rétorikou a vizuálními informacemi. Spolu s rétorikou, tvůrčí výpovědí dává design najevo, jaké skupiny chce organizace oslovit, a zároveň, jak vnímá sama sebe.

Součástí komunikace organizace je oslovování vnitřních cílových skupin, obecně nazývaná jako interní komunikace. Právě zaměstnanci a spolupracovníci jsou důležitým zdrojem vlastního PR, původci „septandy“ či důvěryhodných referencí. „[Z]ahrnuje různé formy vzájemného kontaktu nejen se zaměstnanci, ale také s příslušníky uzavřených skupin v rámci organizace (např. odborů, profesních skupin). Smyslem interní komunikace je podpora firemní kultury a posilování loajality vůči organizaci...“¹²⁸

V lokálním kontextu je pro dobré jméno organizace rovněž důležitá přítomnost jejich představitelů ve veřejném a odborném diskurzu a respekt odborné veřejnosti vůči klíčovým představitelům organizace. K tomu přispívá přítomnost vedoucích reprezentantů na odborných fórech, vyjadřování se ke klíčovým otázkám kinematografie a další vystoupení za účelem posilování autority funkčními komunikačními kanály. „Okrajovou, ale pro formování reputace velmi přínosnou aktivitou je publikační činnost osob reprezentujících organizaci. Komentáře k aktuálním tématům či odborné články zaměřené na vysvětlení či popsání určité problematiky, která se nějak vztahuje k činnosti organizace, jsou nejen platformou pro prosazování vlastních postojů a stanovisek, ale zejména příležitostí, jak spojit jméno instituce s pozicí respektovaného experta. Stát se médií akceptovaným expertem je předmětem náročné práce, přičemž pouze dobré zvládnutí technik PR nestačí. Nezbytným předpokladem je nejen to, aby se kandidát na mediálního experta v daném oboru opravdu dobře orientoval, ale také aby měl talent podat složitou problematiku ve formě

¹²⁸ V. Bystrov – M. Růžička, *Firemní komunikace a řízení reputace*, s. 38.

pro širokou veřejnost dobře srozumitelné zkratky, ať už půjde o písemný, či ústní projev.¹²⁹

V knize *A Social Strategy: How We Profit from Social Media* autor Mikołaj Jan Piskorski upozorňuje, že organizace většinou nedostanou od propagace na sociálních sítích to, co od svých kampaní očekávaly. Rozebírá tyto procesy a zdůrazňuje, že „společnosti mohou úspěšně těžit výhody ze sociálních platforem. Potřebují prostě pomoci lidem dělat, co normálně na sociálních sítích dělají: vstupovat do interakcí s dalšími lidmi, do nichž by nemohli vstoupit v off-line světě.“¹³⁰

Další rovinou úvah o vnější komunikaci je mediální hodnota nastavování agendy.¹³¹ „[T]émata, na něž média kladou důraz, budou vnímána přiměřeně jejich viditelnosti... Ačkoli se jim nepřipisuje schopnost ovlivňovat, co si myslíme, do značné míry určují, o čem přemýšlíme.“¹³² Při rozhodování, do jakých médií informaci o festivalu dostat a jakou podobu tato informace bude mít, je jedním z určujících faktorů i otázka aktuálního stavu diskurzu daného oboru či oblasti, tedy analýza povahy a hloubky běžných znalostí (common knowledge), a dále pak možnost, přístupná forma a zaměřená nutnost rozšíření těchto znalostí.

Přenos znalostí a personální strategie

Dalším organizačním aspektem je personální politika. Festivaly jako sezonní události musí najímat mnoho svých pracovníků pouze na několik měsíců, a to i na klíčové pozice vedoucích některých oddělení. Tento fakt vede k časté fluktuaci pracovníků na určitých pozicích, pokud lidé dávají přednost celoroční práci pro jinou společnost. Vzhledem k těmto specifikům výstupu činnosti organizace je důležitá vnitřní komunikace a zajištění přenosu znalostí mezi pracovníky na stejné pozici. Zatímco některé trendy znalostního managementu ve veřejné a neziskové oblasti

¹²⁹ V. Bystrov – M. Růžička, *Firemní komunikace a řízení reputace*, s. 47.

¹³⁰ Jan Piskorski Mikołaj, *A Social Strategy: How We Profit from Social Media*. New Jersey: Princeton University Press, 2014, eBook.

¹³¹ Srov. téma Agenda setting v: Michael Kunczik, *Základy masové komunikace*. Praha: Karolinum 1995, s. 198–203.

¹³² M. Kunczik, *Základy masové komunikace*, s. 198–199.

nastupují automaticky a korespondují s povahou a možnostmi personálních přístupů, jako například alternativní pracovní úvazky, rovnováha mezi prací a soukromým životem, genderová, věková či národnostní diverzita, určité postupy, jako třeba jasné definování personální strategie, zůstávají často pozorovanou slabou stránkou, která vyžaduje zavádění systémových změn. „Ukázalo se, že manažeři NNO vytvářejí určité strategie na základě vyhodnocení především vnějších podmínek organizace, přičemž tyto strategie se týkají v mnoha ohledech zajištění finančních prostředků a v souvislosti s tím i lidských zdrojů.“¹³³ Většina festivalů je provozována neziskovou či nevládní organizací anebo ve spolupráci s takovou organizací. Rozšíření personální strategie i na další roviny fungování a působení organizace je jedním z klíčových postupů, které posilují její vnitřní stabilizaci a zároveň umožňují její pevnější pozici v širším (i značně proměnlivém a dynamicky se vyvíjejícím) kontextu. „Aktivity v rámci personální práce pomáhají vytvářet znalosti, dovednosti a schopnosti pracovníků (lidský kapitál), usnadňují interakce a předávání znalostí mezi skupinami (společenský kapitál) a uchovávají znalosti v systémech, postupech a kultuře organizace (organizační kapitál).“¹³⁴ Soustředění na hlubší promyšlení personální strategie úzce souvisí se strukturou organizace, s jejím posláním a také s přenosem znalostí v rámci ní.

Festivaly se snaží některé profese svěřovat do rukou stejných lidí, anebo si tyto pracovníky na pozicích udržet možností celoročního zaměstnání či spolupráce. Typicky to platí pro posty, které disponují unikátním know-how (dramaturgové) anebo mají silný diskurzivní vliv (guestservice, PR, fundraiser, marketing). Festivalové organizace vědí, že „seniorní“ pozice nejsou pouze ty v hierarchii nejvyšší, ale že součástí personální strategie (byť nevědomé) je pokrýt seniorními pracovníky diskurzivně vlivné pozice. Pokud mluvíme o přechodu mezi jednotlivými pozicemi, zatímco pracovníky s unikátním know-how si festivaly zpravidla chrání jako výlučné, pozice s diskurzivní mocí takto často vnímány nejsou (typicky guest service je mnohdy chápán jako servisní pozice, nikoli jako důležitá tvář festivalu).

¹³³ Původní výzkum managementu neziskových organizací srov. diplomovou práci: Jana Maňasová: *Personální strategie manažerů neziskových organizací*. Brno: Masarykova univerzita 2008. Dostupný z WWW: <http://is.muni.cz/th/78831/fss_m/DIPLOMKA_Manasova_PersonalStrategieNNO.pdf> [cit. 15. 3. 2015].

¹³⁴ Renata Kocianová, *Personální řízení – Východiska a vývoj*. Praha: Grada 2012, s. 64.

Festivaly se diskurzivně projevují takovým způsobem, aby částí svých projevů podpořily filmy, které promítají, a obecně rozvoj filmového průmyslu, a částí svých diskurzivních projevů podporují zachování a rozvoj sebe sama jako instituce.

Případová studie: Ann Arbor Film Festival

Ann Arbor Film Festival je nejstarší festival experimentálního filmu na světě (třetím nejstarším festivalem v Severní Americe vůbec; po festivalech Columbus International Film & Video Festival, 1953; a San Francisco International Film Festival, 1957). Byl založen jako festival nezávislého a experimentálního filmu v roce 1963 v městě Ann Arbor ve státě Michigan ve Spojených státech amerických. Festival založil filmař a pedagog místní Michiganské univerzity George Manupelli a 17 let jej pak vedl. Byl členem tvůrčího kolektivu Once Group, uskupení umělců, architektů, hudebníků a tanečníků, kteří společně tvořili na přelomu 50. a 60. let 20. století, a zakládal festival v období, kdy v New Yorku i San Franciscu, tedy na východním i západním pobřeží USA, kulturní scéna zviditelňovala i tyto okrajové části umění, resp. kinematografie. Svoje rané práce na festivalu uvedli například Kenneth Anger, Agnès Varda, Andy Warhol, Gus Van Sant, Yoko Ono, Bruce Conner, Barbara Hammer, George Lucas, Les Blank či James Benning. Mnozí filmaři anebo filmoví profesionálové (například v té době známá filmová kritička Pauline Kael, která byla v porotě druhého ročníku festivalu) vzpomínají, že na první ročníky přijeli především kvůli tomu, že znali George Manupelliho a podporovali jeho snahu vybudovat takto zaměřenou událost mimo kulturní centra¹³⁵. Původně festival promítal pouze filmy v projekčním formátu 16mm. Do současnosti promítá kromě digitálních formátů (ty ve svém programu akceptuje od roku 2003) i z filmových pásů různých formátů. Festival se koná každoročně, uvádí přibližně 180 filmů ve zhruba 40 projekčních blocích. Projekce jsou zpravidla následovány diskusemi s tvůrci. Od roku 1980 je festivalovým centrem Michigan Theatre s kapacitou 1700 diváků. Festival je rovněž nominačním pro krátké filmy na ceny americké filmové akademie. Projekce bývají typicky vyprodané a festival nemá

¹³⁵ Viz například články dostupné na [WWW:<http://othercinema.com/otherzine/archives/index.php?issueid=22&article_id=87>](http://othercinema.com/otherzine/archives/index.php?issueid=22&article_id=87) a [<https://www.michigandaily.com/content/arts/george-manupelli-interview>](https://www.michigandaily.com/content/arts/george-manupelli-interview) [cit. 1. 3. 2016].

žádnou videotéku; filmy je tedy pro všechny skupiny návštěvníků festivalu možné zhlédnout pouze v kině. Od roku 2008 festival vydává série filmů (převážně autorů, jejichž retrospektivu uvedl, anebo jejichž filmy pravidelně promítá) na DVD. Festival byl průkopníkem ve vytváření putovních programů, které sestavuje od roku 1964, a v posledních letech se promítají v přibližně 35 kinematékách, univerzitách, galeriích či kulturních centrech v různých státech USA, Kanadě a Evropě.

Festival byl založen v době, kdy začaly vznikat první distribuční společnosti experimentálních filmů, jež byly zakládány jako družstva (tzv. coopy) nezávislých filmařů. Tento duch je viditelný na festivalu dodnes. Jeho hlavním financováním je podpora jednotlivců.¹³⁶ Komunitní charakter je podporován i v klasických procesech festivalové organizace, jako je například péče o hosty: většina hostů není ubytována v hotelech, ale v domácnostech dobrovolníků a podporovatelů festivalu z Ann Arboru. S cenami rozděluje festival filmařům odměny ve výši typicky kolem 20000 USD částečně jako finanční odměny a zčásti ve věcné podobě filmového materiálu anebo jeho vyvolání. Některé z cen podporují svými příspěvky přímo filmaři (zpravidla právě ti, jejichž raná tvorba byla zde prezentována) – například Gus Van Sant, který dostal v 80. letech 20. století na festivalu několik cen za své krátké filmy¹³⁷, dnes filmař působící v Hollywoodu Lawrence Kasdan¹³⁸, kterého objevil divákům právě tento festival, anebo Michael Moore¹³⁹, který je pravidelným návštěvníkem přehlídky. Nejen dedikace, ale i rétorika prezentace cen odkazují ke komunitnímu aspektu, který je v souvislosti s festivalem často zmiňován jak v jeho tiskových výstupech, tak v mediálních reflexích: Tom Berman Award for Most Promising Filmmaker „je darována Bermanovou rodinou na počest památky Toma Bermana, který byl studentem na Michiganské univerzitě, raným podporovatelem festivalu a blízkým přítelem

¹³⁶ Aktuální seznam podporovatelů je dostupný na WWW festivalu: <http://www.aafilmfest.org/about/aaff_supporters> [cit. 1. 3. 2016]. Obsahuje 45 jednotlivců a organizací jakožto dlouholetých donátorů a 153 převážně jednotlivců jako aktuálních členů a podporovatelů. I když samozřejmě je financován i skrze klasický sponzoring a barterové či mediální spolupráce – konkrétně s 51 společnostmi uvedenými na webové stránce. Údaje dostupné na WWW: <<http://aafilmfest.org/52/festival/sponsors/>> [cit. 1. 3. 2016].

¹³⁷ Gus Van Sant Award for Best Experimental Film – 1000 USD.

¹³⁸ Lawrence Kasdan Award for Best Narrative Film – 1000 USD.

¹³⁹ Michael Moore Award for Best Documentary Film – 1000 USD.

mnohých z festivalové komunity¹⁴⁰. A jako svoje poslání festival uvádí: „Podporovat odvážné, vizionářské filmaře, rozvíjet uměleckou formu filmu a nových médií, obohacovat komunity o pozoruhodné filmové zážitky.“¹⁴¹

Případová studie: Images

Festival se řadí k největším událostem v Severní Americe věnovaným experimentálnímu a nezávislému filmu, resp. kultuře pohyblivých obrazů. Byl založen v roce 1987 a od začátku se věnoval různým podobám filmu a videa, které prezentoval jak v klasické kinoprojekci, tak v instalacích v galeriích, ale i živých performancích. „Festival Images předvádí a podporuje díla umělců, kteří vytvářejí filmy a videa mimo mainstreamovou komerční produkci, distribuční systém a estetické konvence,“¹⁴² popisuje své poslání festival ve vlastní prezentaci. Program pravidelně obsahuje mezinárodní soutěž, retrospektivy, sekce představující národní a regionální autory či témata. Vytváří putovní programy (primárně pro uvádění napříč Kanadou, ale od roku 2010 také v Asii) a podílí se na publikačních projektech. V popisu své historie, který není obsáhlý, zmiňuje, že v době svého vzniku byl jedinou alternativou Mezinárodního filmového festivalu Toronto, což je širokoformátový festival prezentující se jako nejvýznamnější festivalová událost v Severní Americe, s velkou účastí filmových profesionálů a zaměřením na filmový průmysl. Festival Images zdůrazňuje, že od začátku vyhledával a podporoval díla, která byla ignorována existujícími místy prezentace kinematografie a byl „klíčový v otevírání dialogu v komunitě mediálních umění o otázkách rasy, kultury, genderu a sexuality“¹⁴³. Zdůrazňuje také fakt, že uvádí díla autorů hlásících se k původním kulturám. Jako podstatnou část mise vnímá zviditelňování domácích autorů. V roce 2008 realizoval produkční projekt, kdy festival

¹⁴⁰ Dostupný na WWW: <<http://aafilmfest.org/51/festival/jury-awards>> [cit. 1. 3. 2016].

¹⁴¹ „To support bold, visionary filmmakers, advance the art form of film and new media, and engage communities with remarkable cinematic experiences.“ Text dostupný na WWW: <<http://www.aafilmfest.org/about>> [cit. 1. 3. 2016].

¹⁴² Z textu o festivalu. „The Images Festival exhibits and encourages the work of artists producing film and video outside of mainstream commercial production, distribution systems and aesthetic conventions.“ Dostupný na WWW: <<http://www.imagesfestival.com/about.php>> [cit. 1. 3. 2016].

¹⁴³ Úryvek dostupný na WWW: <<http://www.imagesfestival.com/about.php>> [cit. 1. 3. 2016].

spolufinancoval vznik nových filmů pěti kanadských experimentálních filmařů (Christiny Battle, Very Frenkel, Clivea Holdena, Guye Maddina a Daichi Saïta).

Od třetího ročníku (1990) se charakterizuje jako mezinárodní (i když už předtím prezentoval i díla nejen kanadských filmařů, ale i tvůrců z USA). Každý rok jiná „porota“ vybírá z přihlášených filmů ty, které se promítají v rámci soutěže. Členové zakládajícího sdružení Northern Vision byli kurátory vybraných programů v rámci 5. ročníku. Od 4. ročníku festival zahrnuje i sérii workshopů Speaking New Media zaměřených na práci s novými médii. Semináře „pokrývají současné estetické, politické, ekonomické a technologické zájmy převládající v rámci nezávislé komunity“¹⁴⁴. Festival má svůj program členství, který popisuje v každém katalogu a vychází z konceptu komunit. U příležitosti 10. ročníku uspořádal sérii workshopů Esthablishing Independence, v jejichž rámci filmaři učili práci se 16mm filmem, s videem, byl pořádán také kurz produkčního managementu. Od 19. ročníku festival začal organizovat vzdělávací program zaměřený na porozumění vzniku filmu pro mládež i pro dospělé. Rozhovory a diskuse s umělci též zařazuje mezi vzdělávací programy. Od roku 2008 (21. ročník) provozuje i videotéku s prohlížecími stanicemi, kde je možné zhlédnout část filmů z programu; žádná další místa či akce pro filmové profesionály festival neprovozuje.

Od 10. ročníku dával prostor instalacím a výrazně na ně ve svých tiskovinách upoutával. Od 14. ročníku uvádí i rozvrh instalací na 12 různých místech (galerie, umělecká centra, ale i v sídle distribuční společnosti V-tape), následující rok na 14 místech (program v galeriích byl prezentován jako samostatný, pod názvem Flow), 19. ročník rozšířil výstavní program na 27 míst a s 20. ročníkem je offscreen část festivalu prodloužena na měsíc trvání. I ke galerijním programům uvádí v katalogu texty a eseje vysvětlující výstavní strategie kurátorů. Od 19. ročníku program precizně dělí programové sekce do částí „on screen“ a „off screen“ a takto je prezentuje i v katalogu. V pořadí 24. ročník uvedl program afrických nezávislých filmů Reframing Africa. Zatímco v třetím roce své existence festival uváděl 200 obdržených filmových přihlášek, v šestém (1993) píše o 400 národních i mezinárodních přihláškách¹⁴⁵. Sedmý ročník pak uvádí „více než 400“. Osmý ročník konstatuje počet přes 300. Od šestého

¹⁴⁴Katalog Images, 1992, s. 7.

¹⁴⁵Katalog Images, 1993, s. 4.

ročníku festival promítá též studentské filmy ve výběru napříč Kanadou. Poprvé na 6. ročníku úvodní projekce patřila torontským umělcům (Celebrating Toronto), až do desátého ročníku.

Od 8. ročníku je časový rozvrh projekcí v katalogu umístěn na začátku. Od tohoto ročníku festival začal pracovat na aktivní dramaturgii – organizující společnost Northern Vision v úvodu uvedla, že současné filmy uvádí v 11 programech, z nichž některé vzešly z přihlášených filmů, ale k nim byly poprvé přidány i čtyři programy na základě kurátorské výzvy. Prvně tehdy festival uvedl také výměnný program s jiným festivalem (maďarský Mediawave – výměnné programy pokračují i v následujících letech). V roce 1996 uvedl program Click, výstavu interaktivního umění pro obrazovky počítačů, v následujícím roce projekt zajímavých kanadských webů.

Vlastní prezentace festivalu

Od svého založení se festival v katalozích prezentuje jako kurátorský. Kurátoři vysvětlují své vize, které do výběru a programování filmů promítli.

Témata v úvodních textech katalogů vracející se napříč většinou ročníků jsou:

- Historický vývoj experimentálního filmu, návaznost festivalu na tuto historii
- Kritéria výběru – umělecká excelence, rovnost mezi regiony (Kanady), gendery a rasami
- Prezentované filmy jsou často ignorované oficiální sociopolitickou agendou
- Film a video festival promítá ve stejných programech, aby publikum vidělo rozdíl mezi médii
- Program reprezentuje Afroameričany, Asiaty, původní obyvatelé, gay a lesbické aktivisty a feministy, protože ti jsou sice ignorováni mainstreamem, ale „reprezentují naši kulturu“
- Festival se vymezuje vůči komerční kultuře: „Těší nás prezentovat díla z okraje umělecké praxe, díla osvobozená od mentality ‚investicdopříjmůzpokladen‘...“

Od 2. ročníku dává festival zkráj katalogu (v tomto ročníku na s. 2, hned za obsahem, od roku 1994 před úvodním slovem) prostor sponzorům – primárně jsou jimi organizace věnující se experimentálnímu filmu, jako například distribuční společnosti V-tape a CFMDC (Canadian Filmmakers Distribution Centre), promítací prostor pro videoartisty A-space, knihkupectví a nakladatelství YYZ, Umělecká centra AM

a Mercer Union atp. Organizace zde uvádějí svůj krátký profil a kontakt, často zdůrazňují svůj nekomerční charakter.

Od 3. ročníku (1990) je úvodní text katalogu formálnější, obsahuje poděkování vybraným partnerům, avšak stále nejvíc vyzdvihuje dramaturgy (od tohoto roku je častěji nazývá dramaturgy než kurátory (programmers versus curators). Od tohoto ročníku také u filmů zpravidla (s výjimkou několika ročníků) uvádí, v jaké premiéře je promítá. Dramaturgové pak mají před koncem katalogu uvedeny profily.

Mnohé společnosti svůj reklamní prostor koncipují jako gratulaci autorům, které zastupují, že se dostali do výběru promítání na festivalu. Všechny sekce jsou uvedeny dramaturgovým textem představujícím promítané filmy a souvislosti mezi nimi. O tvorbě autorů, jimž uvádí retrospektivu, festival zařazuje do katalogu rozsáhlé analytické eseje (například text Leily Sujir o Saře Diamond a rozhovor s ní¹⁴⁶).

Od 4. ročníku dostával v katalogu prostor (kolem s. 9) ministr komunikací, od následujícího 5. ročníku (kolem s. 11) předseda společnosti Telefilm Canada, hlavního sponzora festivalu. Aby bylo zřejmé, že jejich projev není redakčně upraven, byl zde otištěn v původní podobě dopisu. Od roku 1998 bylo úvodní slovo hlavních představitelů společnosti Telefilm Canada umístěno před editorialem katalogu. Od roku 2000 je pod úvodním slovem katalogu podepsán výkonný ředitel festivalu. „Naše zaměření na expandující definici a multiplicitu praktik mediálních umění udělalo z Images hlavní torontskou přehlídku inovativních hraničních filmových a video explorací.“¹⁴⁷ Od 14. ročníku katalog publikuje také text uměleckého ředitele. Od 19. ročníku pak přibývá úvodní slovo starosty Toronta. Od 15. ročníku i úvodník ředitelky Kanadské rady pro umění a National Film Board of Canada, od 16. i viceprezidentky Alliance Atlantis, hlavního sponzora. Úvodní slovo ředitelky festivalu je už především poděkováním.

Po celou dobu existence zdůrazňuje festival podporu nezávislému filmu a jeho autorům. „Nezávislý duch je nejenom kritický a politický, ale také poetický, lyrický, zábavný a asertivní v prosazování vlastního hlasu.“¹⁴⁸ V pořadí 19. ročník se prezentuje jako „místo, kde můžete vidět některé ze světově nejvýznamnějších umělců

¹⁴⁶ *Katalog Images*, 1990, s. 21–28.

¹⁴⁷ *Katalog Images*, 2000, s. 7.

¹⁴⁸ *Katalog Images*, 1991, s. 7.

zastoupených po boku mladých, neznámých talentů či zapomenutých mistrů“.¹⁴⁹ U 20. ročníku nový umělecký ředitel Pablo de Ocampo napsal: „Říct, že pověst festivalu jej předchází, by bylo podhodnocené. Mnozí z vás však možná neví (anebo zapomínají či přehlíží), že Images festival je maják osvětlující svět experimentálního filmu a videoartu. Platí za jednu z největších výstavních platforem nejen v Kanadě, ale v celé Severní Americe i v cizině.“¹⁵⁰ „Co letos na festivalu uvidíte, je zcela jiný barometr ukazující, co je nového v kanadském a mezinárodním mediálním umění.“¹⁵¹

V úvodu katalogu 9. ročníku organizátoři upozorňovali na oslabení financování, resp. škrty v grantech a regionální kulturní politice. K úvodnímu slovu nedostal prostor ministr. Větší prostor dostaly diskuse, nejen rozhovory s jednotlivými umělci, jejichž filmy festival uvádí v retrospektivách, ale také moderované panelové diskuse během festivalu.

V každém katalogu úvodní slovo organizátorů reflektuje změny ve štábu a v radě ředitelů, poděkuje těm, kdo odcházejí, a přivítá nové spolupracovníky.

Od 10. ročníku se již v úvodech organizátoři nevyjadřují k experimentálnímu a nezávislému filmu, jeho povaze, nezmiňují se o vývojových trendech. Podepsaný poprvé není kolektiv Northern Vision, ale organizátoři a výbor festivalu. Od tohoto ročníku katalog poprvé shrnuje stručné informace o autorech filmů prezentovaných v soutěži New Screen.

Od 13. ročníku je v přední části katalogu zveřejňován seznam udělovaných cen s jejich krátkou charakteristikou. Od 19. ročníku uvádí profily porotců pro každou z těchto částí programu a rovněž sekci live images, která ale není soutěžní. O 26. ročníku (2013) nová umělecká ředitelka Kate MacKay píše: „...originální alternativní filmový a interdisciplinární festival, oddaný prozkoumávání rozšířeného pojmu filmových forem od roku 1988.“¹⁵²

Součástí všech festivalů jsou retrospektivy – někdy bývají zaměřeny teritoriálně anebo tematicky, převážně však představují tvorbu vybraného autora. Vztah ke

¹⁴⁹ *Katalog Images*, 2005, s. 9.

¹⁵⁰ *Katalog Images*, 2007, s. 10.

¹⁵¹ *Katalog Images*, 2008, s. 17.

¹⁵² *Katalog Images*, 2013, s. 15.

konkrétním autorům a definování profilu festivalu na základě určení blízkosti k jejich tvorbě je klíčovým vymezením.

Mike Hoolboom měl první retrospektivu v roce 1995 na festivalu Images v jeho domácím Torontu. Již v té době mohl prezentovat více než 20 filmových děl, která vytvořil od roku 1980. Hned následující rok jeho retrospektivu uvedl švýcarský festival Visions du Réel, díky níž jej kromě jiných objevili dramaturgové Mezinárodního festivalu dokumentárních filmů Ji.hlava a uvedli jeho retrospektivu v roce 2003 (mezitím měl retrospektivu na pěti jiných festivalech). Od roku 2004 uvedlo jeho retrospektivu 13 dalších festivalových přehlídek, specializovaných kin či kinematék¹⁵³. Počínaje rokem 1994 se jeho filmy a reflexe jeho tvorby objevují v médiích, spíše však v menších zmínkách či informativně pojatých článcích a anoncích. Značný mediální ohlas jeho díla však nastává až od roku 1998 reflexí filmu *Panic Bodies*, a zároveň se objevují profily autora a rozhovory s ním v předních odborných médiích specializujících se na oblast filmové avantgardy. V roce 2000 byl Hoolboom uměleckým ředitelem festivalu Images.

Ještě i během 11. ročníku zde mají evropské filmy nejčastěji pouze kanadskou premiéru. V některých ročnících je premiérový status uveden výrazně u titulu filmu, v jiných není dokonce zmíněn vůbec.

Premiéry shrnuje následující tabulka¹⁵⁴:

ročník	počet uváděných filmů	počet světových premiér	z toho s jiným než kanadským původem	jejich původ
1988*	57			
1989*	73			

¹⁵³ Calarts (2015), Montreal (2015), Curtocircuito Festival (2014), Your Face Arrived (2014), Winnipeg Underground Film Festival (2014), Anthology Film Archives New York (2014), Block Cinema, Gene Siskel Film Centre Chicago (2009), Pacific Cinematheque, Vancouver (2011), Solar Gallery, Vila Do Conde, Portugal (2007), Cain, France (2006), Buenos Aires (2006), Stuttgart Festival (2004), Vienna (2004), MFDF Ji.hlava (2003), Impakt Festival (2003), Vila do Conde Festival (2003), Cinema de Balie (1999), Xenix, Zurich (1997), Cork Festival (1997), Visions du Réel Festival (1996), Images Festival, Toronto (1995). Zdroj dostupný na WWW: mikehoolboom.com [cit. 1. 3. 2016].

¹⁵⁴ V letech označených hvězdičkou* katalog festivalu neuváděl, v jaké premiéře filmy promítá.

1990	89	12	0	
1991	71	8	1	USA
1992*				
1993	104	5	1	USA
1994*				
1995	117	13	1	Velká Británie
1996	98	6	0	
1997	102	0	0	
1998	205	13	1	Japonsko
1999*				
2000	120	0	0	
2001	206	4	1	USA
2002	108	2	0	
2003	208	9	2	Indie, USA/Finsko
2004*				
2005*				
2006	176	0	0	
2007	110	0	0	
2008	138	2	0	
2009	168	0	0	
2010	126	0	0	
2011	132	0	0	
2012	114	0	0	
2013	96	0	0	
2014*				
2015*				

Tabulka 2 – Světové premiéry na festivalu Images

Festival Images kromě retrospektiv uvádí, že byl místem premiéry mnoha přelomových děl¹⁵⁵. Zaměřuje se však především na domácí, kanadské filmaře. Jak je vidět z uvedených počtů v tabulce, světové premiéry nebyly pro festival v žádném roce klíčovou prioritou a většinu světových premiér tvoří domácí díla.

Festival Images vstoupil do prostoru rozsáhlé nezávislé a experimentální tvorby v Kanadě, která měla svoje organizace (umělecká centra), distribuční společnosti (coopy). Distribuční společnosti však fungují výběrově jen do jisté míry. Tím, že vznikly jako družstva filmařů, automaticky přijímají všechna díla svých členů. Festival vstoupil do tohoto pole se silným gestem výběru.

Případ: EXiS a sociální síť

Festival experimentálních filmů probíhající v hlavním městě Jižní Koreje Soulu byl založen v roce 2004. Je soutěžní a děje se především v prostorách korejského národního filmového archivu a národní galerie. Promítá filmy z digitálních i filmových médií. Festival téměř nemá web¹⁵⁶, většinu informací komunikoval v minulosti skrze facebook anebo prostřednictvím odborných webů jiných organizací. V katalogu pracuje především s anotacemi od autorů a producentů. Navzdory této zdánlivě amatérské podobě je svým programem pro nedomácí diváky a filmové profesionály vstupní branou k asijskému experimentálnímu filmu. Uvádí přehlídku jihokorejských a asijských filmů. Filmy ze soutěžních bloků lze již v průběhu festivalu získat na DVD, což je velice neobvyklý distribuční model (většinou na DVD vydávají festivaly filmy starší).

Podívejme se v této krátké podkapitole na sociální síť¹⁵⁷ jakožto komunikační kanály. Filmový festival v Ann Arboru má 7875 lajků, 276 návštěv pět dnů po skončení festivalu, poslední post vložený 20. března. Během festivalu zveřejňuje průměrně post denně (ale ne pravidelně, někdy jeden den žádný a pak tři za jeden den), v období měsíc

¹⁵⁵ Například Zacharias Kunuk's Nunaqpa, David Rokeby's installation Guardian Angel, Philip Hoffman's What These Ashes Wanted, Barbara Sternberg's Like a Dream that Vanishes, Clive Holden's Trains of Winnipeg.

¹⁵⁶ Dostupný na WWW: <<http://ex-is.org>> [cit. 1. 3. 2016].

¹⁵⁷ Aktualizované k 25. březnu 2016.

před festivalem jeden post denně, dva měsíce před festivalem jednou za dva dny, zbytek roku průměrně post za čtyři dny. Festival Images má na svém facebookovém profilu 2720 lajků a 43 návštěv (měsíc před festivalem), poslední post 25. března. Intenzivní kampaň začíná měsíc před festivalem, festival zveřejňuje přibližně tři příspěvky denně. Během roku pak zhruba post týdně; od června do září průměrně dva posty za měsíc. Během festivalu v průměru tři posty za den. Na facebookovém profilu festivalu EXiS bylo poslední album zveřejněno 2. září 2012, od té doby je facebook neaktivní.

V rétorice vlastní prezentace festivalů experimentálních filmů je zjevně důležitý aspekt opozice: „Audiovizuální umělecká díla kanadských nezávislých umělců jsou zřídka přítomná v komerčních mediálních výstupech (outlets čili doslova výprodejích – pozn. překl.), jako jsou televize, komerční kina, filmové festivaly orientované na průmysl. To není nic překvapujícího, jelikož díla těchto umělců často vznikají v opozici ke konvencím, ideologickým předpokladům, estetickým a technickým standardům komerční mediální produkce. Mnohá kanadská nezávislá díla jsou technicky dokonalá, zajímavá a přístupná. Ale protože tito umělci nevytvářejí díla, která se hodí do úzkého vymezení komerčních médií, mají méně možností se propojit s potenciálním publikem; je to tedy otázka přístupu, ekonomického i kulturního.“¹⁵⁸

Výzkum, který kvantitativní metodou měřil dopad festivalových ocenění ze tří nejvýznamnějších evropských festivalů, Cannes, Benátek a Berlinale, dokázal, že získání ceny na jednom z těchto festivalů zásadně zvyšuje pravděpodobnost, že film bude nominován na některou z velkých hollywoodských cen (Zlaté glóby, Oscar)¹⁵⁹. Dále ukázal, že ceny za nejlepší film, režii, herce a herečku mají rovněž pozitivní dopad na získané prostředky ze vstupného z nefestivalových projekcí daných filmů, přičemž v případě canneského festivalu již samotná nominace do hlavní soutěže má pozitivní efekt na příjem ze vstupného (výzkum provedený na filmech z let 1996–2005 ukázal, že se tyto příjmy zvýší dokonce v průměru o 150 %).¹⁶⁰

¹⁵⁸ Dostupný na WWW: <<http://www.imagesfestival.com/about.php>> [cit. 1. 3. 2016].

¹⁵⁹ Stephen Mezas – Jesper Strandgaard Pedersen – Silviya Svejenova – Carmelo Mazza, *Much Ado about Nothing? Untangling the Impact of European Premier Film Festivals*. Creative Encounters Working Paper #14, September 2008, Copenhagen Business School, 2008, s. 18.

¹⁶⁰ Tamtéž, s. 17.

Z institucionálního hlediska se festivaly zabývala studie Carmela Mazzy a Jespera Strandgaard Pedersena *Who's Last? Challenges and Advantages for Late Adopters in the International Film Festival Field*, která se zaměřila na festivalový okruh zavedených festivalových událostí jako základních institucí a zkoumala nově vznikající přehlídky a jejich způsob a průběh adaptace na zavedená pravidla a rutiny této instituce. Nově vzniklé festivaly pak rozděluje na ty, které do institucionální sítě vstoupily v rané fázi (vyznačuje ji lety 1932 – založení prvního filmového festivalu v Benátkách, následně Moskva /1935/, Cannes /1939/, Karlovy Vary /1946/, Berlín /1951/, India /1952/, San Sebastian /1953/, Oberhausen, Sydney a Mar del Plata /1954/, BFI London /1956/ a Bilbao /1958/), a ty, jež se přidaly v nedávné době (early and late adopters).¹⁶¹ Ty, které vstupují později, se musejí přizpůsobit existujícím konvencím a tlakům ostatních organizací. „Musejí být vytvořeny s ex post racionalizacemi a ad hoc ospravedlněními své existence jako nástroje marketingu města a zvýšit si reputaci hostováním velkých mediálních událostí i zabezpečením přílivu turistů.“¹⁶² FIAPF začal udělování akreditací mezinárodním soutěžním festivalům, později ale do klasifikace přidal také soutěžní specializované festivaly, nesoutěžní přehlídky, festivaly dokumentárních a krátkých filmů.

Institucionální strategie jsou definovány jako „vzorce jednání organizace zabývající se formováním a proměnami institucí, polí, pravidel a standardů tyto struktury kontrolujících“¹⁶³.

¹⁶¹ Carmel Mazza – Jesper Strandgaard Pedersen, *Who's Last? Challenges and Advantages for Late Adopters in the International Film Festival Field*. Creative Encounters Working Paper #16, November 2008, Copenhagen Business School, 2008, s. 6.

¹⁶² Tamtéž, s. 7.

¹⁶³ Thomas B. Lawrence – Roy Suddaby, *Institutions and Institutional Work*. In: Stewart R. Clegg, Cynthia Hardy, Thomas B. Lawrence and Walt R. Nord (eds.), *Handbook of Organization Studies*. Thousand Oaks (California): Sage Publications 2006, s. 215–254, zejm. s. 218.

Případová studie: festivalová péče o hosty

Péče o festivalové hosty, nazývaná též hospitality anebo častěji guest service, zahrnuje především zvaní a péči o hosty festivalu, zajištění příjezdů, odjezdů, ubytování a informovanosti hostů. Zpravidla se jedná o oddělení, které má své vedení.

Vedoucí oddělení pracuje typicky minimálně tři měsíce před zahájením festivalu, pokud má kromě péče na starosti i hromadné zvaní, začíná ještě dříve. Hromadné pozvánky, které se u festivalů disponujících informačním systémem připravují přes databázi (jež umí generovat personalizované dopisy a rozesílat je jednotlivě), se typicky rozesílají tři až pět měsíců před festivalovou událostí. Pro rozeslání informačním systémem je nutné připravit vzor zvacího dopisu. V té době již je na webových stránkách festivalu spuštěn akreditační formulář (jehož položky a určení, které z nich jsou povinné k vyplnění, jsou dány jednak strukturou databáze organizace, jednak údaji, jež festival chce o přijíždějících osobách ve své databázi uchovávat). Akreditační formulář má na sebe navázáno znění automatické odpovědi, která se odesílá poté, co se host akredituje. Seznamy domácích a zahraničních hostů dle kategorií s určením, kdo má obdržet pozvánku na kolik nocí a kdo pouze nabídku akreditace, připravuje zpravidla vedení festivalu.

Před rozesláním zvacích dopisů probíhá proces kontroly databáze, kdy je potřeba aktualizovat některé kontakty, například zástupce těch subjektů, které festival aktuálně financují. Součástí zvacího dopisu, resp. e-mailu, je typicky i link pro vstup zvaného do jeho již existujícího profilu v databázi (pokud se už festivalu účastnil), aby aktualizoval své kontakty, anebo link na akreditační formulář, který musí vyplnit kompletně. Některé festivaly provádějí i druhou vlnu zvaní, která připomíná původní pozvánku.

Pracovník guest service poté reaguje na odpovědi zvaných, ve spolupráci s IT oddělením řeší uživatelskou podporu pro akreditační formuláře a zpracovává akreditované hosty. Vyřizuje aktuální dotazy zvaných, které se nejčastěji týkají dopravy a ubytování.

Vedoucí guest service kodifikuje pravidla práce s databází a také rozdělení hostů, úkolů a kompetencí v rámci oddělení. Pracovníci guest service zpracovávají akreditace hostů, vyřizují víza zahraničním hostům, zařizují dopravu a letenky. Pod

oddělení guest service patří průvodci (delegáti) porot, kteří provázejí porotce po celou dobu jejich pobytu na festivalu.

Po obdržení programu obsahujícího informace o časech jednotlivých projekcí komunikuje guest service s hosty program, aby byl host přítomen v den, kdy má projekci svého filmu. Míra, do které se případně program časovým možností hosta přizpůsobí, se individuálně velmi liší mezi festivaly, zpravidla však festivaly změny na základě tohoto kritéria až na vzácné výjimky nepřipouštějí.

Zvací dopis má obvykle několik variant. Odlišují se nabídkou: někteří hosté jsou zvaní, avšak festival nehradí jejich ubytování, některým hostům zasílá variantu na určený počet nabídky hrazených nocí v hotelu. Zpravidla významní zahraniční hosté dostávají nabídku tří až pěti nocí, méně významní dvou, domácí hosté typicky rovněž dvou přespání. Dopisy se také liší možnou nabídkou akreditace (a jejího typu) zdarma. Dopisy se rozesílají prostřednictvím databáze tak, aby byly individuální, obsahovaly jmenovité oslovení. Obsah zvacích dopisů se mezi festivaly hodně liší, většinou však obsahuje alespoň krátkou (odstavec) prezentaci festivalu, základní praktické informace (kdy a kde se festival koná), odkaz na akreditační formulář, poslední termín pro akreditaci a kontakt na vedoucí/ho anebo relevantního pracovníka guest service. První vlna dopisů slouží některým festivalům především k tomu, aby si filmoví profesionálové v dostatečném předstihu poznamenali datum konání festivalu do diářů (tzv. save the date dopisy). Ve zvláštním režimu se pak řeší zvaní delegací k programovým filmům.

Všechny rozšířené informační systémy určené pro festivaly obsahují možnost vygenerování linku, na kterém uživatel vstoupí do svého osobního profilu v databázi (pokud ho tam už má z předchozích let) a může aktualizovat své kontaktní informace, což má pro organizaci dvě užitečné funkce: uživatel sám aktualizuje svoje kontakty a nevytváří se dublované záznamy v databázi (která často čítá tisíce až desetitisíce položek). V rámci svého profilu uživatel také potvrdí, zda chce akreditaci, data, kdy přijede atp. Následně je možné ze strany guest service do databáze zadávat i to, v kterém hotelu je dotyčný host ubytován (a on to pak vidí ve svém profilu).

S vybranými hosty vedoucí oddělení – či jeho zástupce – rovněž domlouvá jejich dopravu festivalovými vozy a následně zadává do dopravního systému (nebo dopravního modulu informačního systému) požadavky na dopravu auty.

O všech potvrzených hostech k programu informuje kromě vedení festivalu i programové oddělení a oddělení PR. Koordinuje RSVP na zahájení, zakončení a další události (večírky, společenské události) protokolu. Po dialogu s vedením anebo marketingem připravuje obsah uvítacích taštiček pro hosty. Po domluvě s vedením anebo programovým oddělením zajistí místo, kde bude která porota zasedat a jednat. Na festivalu pak funguje guest service, kde pracují vybraní pracovníci oddělení a přidělení brigádníci (či dobrovolníci). Přepážka guest service na festivalu bývá otevřená od rána (obvykle 9.00 hodin), začátek je nastaven tak, aby se stihli akreditovat nově příchozí před první projekcí, do večerních hodin, často 21.00 či 22.00 hodin.

Po skončení festivalu guest service připraví děkovní dopis (domácí i anglickou verzi), který zasílá všem akreditovaným hostům. Zkompletuje dle nových údajů databázi (přeřazení porotců do určených kategorií, aktualizace kontaktů, smazání duble záznamů, které se objevily, doplňky aktualizací z doby festivalu).

Ke koordinaci ubytování používají některé festivaly ubytovací vouchery. Rezervované hotely a ubytovny s domluvenými podmínkami a cenami dostává guest service od oddělení produkce, popřípadě festival může službu ubytování outsourcovat (služby přes externí dodavatele zajišťují většinou pouze velké festivaly). Hosté jsou přidělováni do pokojů jmenovitě a zároveň tak, aby se i v případě, že zůstanou na akci déle než počet nocí, co jim hradí festival, nemuseli stěhovat. Zpravidla pracovníci guest service předem informují hosta o ceně hotelu a zjišťují, zda souhlasí s tím, aby bydlel v daném ubytovacím zařízení, i počtem nocí, které hradí sám. Během festivalu je guest service (anebo společnost, která ubytování zajišťuje) v každodenním kontaktu s hotely kvůli aktualizacím. Hosta v konkrétním hotelu ubytují obvykle pouze na základě vouchery, který má od guest service.

Festivaly někdy pomáhají se zajištěním ubytování i pro hosty, jimž žádné noci nehradí. Umisťuje je jmenovitě do určitých pokojů, oni hradí platbu za svůj pokoj v recepci anebo u přepážky guest service k tomu určené. Výhodou je dokonalý servis pro návštěvníky festivalu, nevýhodou větší vytížení oddělení. Jiné festivaly neumisťují delegáty do pokojů, jejich ubytování vůbec neřeší, tyto hosté pouze obdrží prostřednictvím e-mailů kontakty na doporučená ubytovací zařízení, a/nebo najdou na webu seznamy hotelů, v nichž si sami zařídí ubytování.

Objem hrazené dopravy hostům je položka, která se zásadně liší mezi festivaly podle jejich rozpočtových možností. Některé festivaly hradí dopravu pouze porotcům a

vybraným soutěžním režisérům či hlavnímu hostovi. Letenky se zpravidla vybavují přes letenkářskou spolupracující společnost. Dopravu festivalovým autem nabízí opět každý festival individuálně jinak, většinou však všem soutěžním režisérům, všem porotcům, hostům k programu, vybraným novinářům, všem zahraničním hostům z/na letiště. Guest service se domlouvá s koordinátorem dopravy na cílové stanici dovozu. Například: do určité večerní hodiny řidič přiveze hosty do festivalového centra, počká, až se akreditují a dostanou ubytovací vouchery, a pak je i se zavazadly rozveze do hotelů (pokud nemají ubytování v dosahu festivalového centra). Pokud host dorazí po dané večerní hodině, řidič jej veze přímo do hotelu, akreditace proběhne až ráno.

Guest service připravuje úvodní informace pro hosty, někdy nazývané tzv. guest kity, které obvykle rozesílá ještě před zahájením festivalu. Základní informační materiál zasílaný hostům před jejich příjezdem obsahuje pokyny, jak získat akreditaci, vybrané podklady k projekcím a doprovodnému programu, základní adresy a údaje pro jednoduchou orientaci po příjezdu. Dále může zahrnovat dokumentaci s časy a místy akcí (přípitků, party, panelů) určenou speciálně skupině hostů, do níž oslovovaný spadá. V materiálech pro porotce zpravidla nechybí také kompletní program jejich projekcí (včetně speciálních projekcí pro porotu), určený čas a místo pro jejich zasedání i například pokyny, co se s vyhlášením výsledku konkrétně spojuje (napsat jeden odstavec zdůvodnění poroty, vybrat si mluvčího pro slavnostní vyhlášení apod.), často obsahuje i kontakt na delegáta poroty. Instrukce pro hosty k programu obsahují většinou čas a místo jejich projekce, popřípadě pokyny k besedě (kdy a kam se mají dostavit před začátkem projekce, kdy se seznámí s moderátorem) a další podrobnosti.

Guest service připravuje (pokud má festival informační systém, tak exportem z tohoto systému) podklady pro seznam Who is who, což je seznam všech hostů a novinářů přítomných na festivalu. Jsou rozděleni podle kategorie akreditace a dále případně ještě podle profesí nebo příslušnosti k programu. Soupis zpravidla obsahuje jméno, příjmení, buď instituci, kterou reprezentuje, anebo film, ke kterému přijíždí, data, odkdy dokdy je na festivalu přítomen, popřípadě hotel, v němž bydlí, anebo číslo jeho message boxu.

Základní obsah uvítací taštičky pro hosty se akcí od akce, mnohdy ročník od ročníku, různí, bývají v ní především tiskoviny festivalu, tedy katalog, program (programová brožura), industry guide, soupis videotéky či trhu, festivalový deník, mapy či podrobnosti o městě, kde se přehlídka koná, a materiály od partnerů a sponzorů.

Mnohé festivaly provozují tzv. message boxy (někdy nazývané pigeon boxy) – individuální schránky pro hosty a žurnalisty. Bývají naplňovány aktuálními materiály k programu festivalu, avšak slouží i jako networkingový nástroj, protože umožňují zanechat podklady, které chtěli cíleně určité skupině hostů dát distributoři či sales agenti filmů, případně partneři festivalu. Rovněž je možné v boxu zanechat individuální vzkaz, kontakt atp.

Guest service komunikuje se všemi odděleními festivalu, během festivalu však intenzivně především s PR oddělením, nejen kvůli průběžným informacím, zda již host na festival dorazil, ale také pro případy individuálních setkání s novináři.

Festivalová ocenění

Filmy jsou též nositelem symbolického kapitálu, který je stvrzován či navyšován filmovými cenami. Kulturní ceny v moderní podobě datujeme přibližně od vzniku Nobelovy ceny (1895), avšak oceňování umění probíhalo již dávno předtím. Ze společenského hlediska je cena bod, kolem něhož se organizují slavnosti a významné kulturní události oslavující nejen oceněné dílo či jeho autora, ale i celou danou uměleckou oblast. Z institucionálního pohledu ukazují ceny na moc, která vytváří kulturní hodnoty. Po stránce ideologické „ceny nabízejí obzvláště štědré příležitosti k otestování umění a potvrzení vize umění jako samostatné a nadřazené domény, tedy domény nezajímavého konání, které dává vzniknout zvláštní, nadčasové, neekonomické, zato vzácné, a proto vysoce žádané formě hodnoty“¹⁶⁴.

Nejprestižnější literární cenou je Nobelova cena za literaturu, která se týká všech žánrů a všech jazyků a udílí vysokou peněžní odměnu („již v roce 1901 šlo o částku v reálné hodnotě okolo tři čtvrtě milionu dolarů“¹⁶⁵). Svou pozici si ceny často vydobývají právě i udělovanou finanční odměnou. Jejich dominantní funkcí je však ovládnutí vkusu (diskurzivní moc) a ovlivňování distribuce symbolického kapitálu. Hodnocení neovládají jen akademické instituce se svými metodikami a hierarchiemi, ale od 19. století dochází k obrovskému boomu cen (nejdříve literárních, ale rovněž v oblasti výtvarného umění a od poloviny 20. století také filmových) udělovaných organizacemi reprezentujícími různé skupiny a zájmy. „Společenský kapitál je často ještě důležitější než symbolický kapitál (a mnohem důležitější než peníze)...“¹⁶⁶ poukazuje James English na „politický“ rozměr cen od jejich počátků. Součástí symbolické hry je také mediální reflexe, resp. kritiky a spory o legitimitu, úroveň a hodnotu toho kterého ocenění, čímž však umění udržuje v oblasti živé společenské diskuse a kritického veřejného diskurzu. „Pověst zásadní, nenapravitelné nelegitimity udržuje

¹⁶⁴ James F. English, *Ekonomie prestiže: ceny, vyznamenání a oběh kulturních hodnot*. Brno: Host 2011, s. 58.

¹⁶⁵ J. F. English, *Ekonomie prestiže*, s. 59.

¹⁶⁶ Tamtéž, s. 189.

cenu v centru pozornosti, zvyšuje její novinářský kapitál a navíc urychluje akumulaci symbolického kapitálu či kulturní prestiže.¹⁶⁷

Ideologická rovina ekonomie prestiže se během 20. století promítla i do střetů lokálních a globálních perspektiv ve vztahu k národnímu sebeurčení. Chápání kulturní soutěže jako konkurence mezi národními státy je nejvíce příznačné pro přibližně první dvě třetiny 20. století a obzvláště citlivě se projevovalo v kritické diskusi v rámci postkolonialistického kulturního sebeurčení afrických zemí. Boj za národní kulturu se promítl do literárních cen, které se staly výrazem buďto souznění s evropskými hodnotami, anebo projevem podpory domácích autorů vycházejících z regionálních a domorodých tradic. „Úsilí podpořit zájmy domorodých kultur opírající se o národní rezistenci představovalo i s ohledem na ekonomii prestiže jisté praktické těžkosti. Vyžadovalo si rozvoj specificky národního systému produkce a distribuce symbolického kapitálu – založení autonomního národního trhu uznání...“¹⁶⁸ Analogicky je možné nahlížet umělecké ceny udělované v zemích bývalého komunistického bloku anebo v zemích po rozpadu větších státních celků (Jugoslávie, Československo, Sovětský svaz).

Sebeurčení a důraz na konkrétní identitu však nemusí být spojeny pouze s národnostním rozměrem. Podobný diskurzivní význam mají ceny i pro aspekty obecně estetické či esteticko-taxonomické. Označení „nejlepší experimentální film roku“ přispívá k etablování oblasti experimentální kinematografie jakožto konkurenceschopné a legitimní oblasti kultury, oceněné filmy se stávají reprezentativními díly pro oblast, k jejíž autonomii (či vůbec potvrzení existence anebo zrovnoprávnění s jinými oblastmi či kategoriemi dané umělecké oblasti) tak přispívají.

Ceny jsou obecně udělovány proto, aby vyzvedly uznání člověka, který něčeho dosáhl, náležejí lidem, kteří splní jistá předem daná kritéria; ty udělované v soutěžích reprezentují mistrovství, anebo mohou uznávat posouzení excelentnosti, což jsou ocenění, která vyvolávají nejvíc diskusí či nesouhlasů. Ceny jsou však rovněž diskurzivním nástrojem sloužícím k podpoře či prosazení hodnot, způsobu kategorizace, důrazu na vybrané kategorie, upoutání na kulturní specifika skupinových identit apod. Kulturních cílů je možné dosáhnout v oblasti sociální, institucionální anebo ideologické.

¹⁶⁷ J. F. English, *Ekonomie prestiže*, s. 203.

¹⁶⁸ Tamtéž, s. 259.

Konkrétně pro oblast experimentálních filmů můžeme specifikovat, že ocenění plní minimálně tyto účely ze zmíněných tří oblastí: posilují etablování experimentální kinematografie jako autonomní části kinematografického pole, zvyšují kulturní kapitál oceněného filmu a autora, zvyšují mediální pozornost, a tedy hustotu přítomnosti ve veřejném a odborném diskurzu, posilují pozici festivalu jak ve vztahu k tvůrcům, jejichž díla prezentují, tak ve vztahu k podporovatelům a financierům, i v rámci festivalového okruhu.

Festivalové poroty

Pro udělování cen jsou nejdůležitější poroty a jejich výběr, který plně náleží festivalové organizaci. Poroty mají určitou procesní rutinu a dynamiku práce během festivalové události. Jejich rozhodovací postup má některé typické znaky. Tyto procesy je však značně nelehké zkoumat, jelikož se jedná o procesy v pozadí, do nichž jak samotní organizátoři, tak porotci nechtějí umožnit nahlížet „zvenku“. Pro nás je však důležité podívat se jednak na způsob práce poroty, ale také na vnitřní proces festivalové organizace, který mu předchází, tedy samotné sestavení poroty.

Faktory, které ovlivňují výběr porotců, mohou být: prestiž¹⁶⁹, různost v rámci poroty¹⁷⁰, kontinuita určitého modelu poroty¹⁷¹, blízkost k festivalu a jeho profilu¹⁷², očekávání okruhu filmového průmyslu¹⁷³. Důvody však mohou být i organizační (třeba teritoriální příslušnost členů porot je často dána i finančními možnostmi festivalu – porotci patří do kategorie hostů, již festivalová organizace hradí veškeré náklady

¹⁶⁹ Výběr významných, resp. v odborném či mediálním prostředí známých tvůrců či představitelů kultury.

¹⁷⁰ Typicky se u porot setkáváme se zastoupením různých profesí, od nultých let 21. století mohu doplnit pozorování genderové a rovněž věkové různosti v rámci porot.

¹⁷¹ Jako příklad mohu uvést přístup Mezinárodního festivalu dokumentárních filmů Ji.hlava, který má každoročně v porotě lokální soutěže i jednoho obyvatele města, kde se festival koná, anebo porotu soutěžní sekce experimentálních dokumentů, kterou tvoří rodina experimentálního filmaře, popřípadě teoretika či zástupce jiné profese (distributora) zabývajícího se touto oblastí.

¹⁷² Festivaly experimentálních filmů si typicky vybírají do porot takové umělce anebo reprezentanty kulturního života, kteří mají napojení na experimentální umění (i když ne přímo film, resp. audiovizí, ale například hudbu).

¹⁷³ Například vůči zastoupení konkrétních profesí z oblasti filmového průmyslu, typicky kurátorů či zástupců jiných festivalů, producentů či tvůrčích profesí, převážně režisérů.

spojené s cestou a účastí, přičemž cesty ze vzdálených teritorií jsou značnou finanční zátěží; někteří oslovení porotci odmítnou, ať už z důvodu časového nesouladu, nebo například nespokojenosti, že porotce nedostává honorář, což je zvláště pro festivaly prezentující okrajové části kinematografie typické, anebo že jsou z příliš vzdálené oblasti a festival včetně cesty by jim zabral příliš mnoho času – tyto oslovené porotce je pak potřeba nahradit). Někdy porotce zruší svou účast na poslední chvíli, a pokud festival nechce místo neobsazené (například proto, že preferuje původně zamýšlený lichý počet členů), hledá náhradu – zde jsou při výběru ještě více posíleny praktické aspekty, jako místní a časová dostupnost osloveného a finanční možnosti. Často bývají porotci lidé, kteří již byli na festivalu oceněni, anebo v aktuálním roce ocenění mají získat (třeba cenu za celoživotní přínos) – což může být opět motivováno optimalizačními opatřeními v oblasti rozpočtu organizace.

Pracovní rutiny porot se na různých festivalech liší například tím, zda festival umožňuje filmy porotci zhlédnout i jinak než v kině na plátně (na náhledových DVD nebo ve videotéce), jestli se porotci účastní veřejných projekcí (zpravidla ano), jestli zůstávají na diskuse s autory po filmech (zpravidla je toto ponecháno na jejich volbě). Na práci poroty typicky (určitě na všech sledovaných festivalech) dohlíží delegát/průvodce, který je zároveň servisem pro porotu, jejím pomocníkem, avšak zároveň „hlídá“ preference festivalu, co se týče postupu práce poroty – například, pokud festival chce, aby všichni porotci viděli všechny filmy na plátně, projekce nezačne, dokud se delegát nepřesvědčí o přítomnosti všech porotců, a zpravidla s nimi zůstává na projekci do konce, aby festivalová organizace i takto zdůraznila důležitost zhlédnutí celých soutěžních filmů.

V diskusi poroty nejde pouze o střet vkusů, ale také o střet úhlů pohledu na kinematografii a hodnot ve vztahu k danému umění. Například – jestli porotce oceňuje inovativní formální přístup, anebo kvalitně provedenou řemeslnou práci, jestli zvláště oceňuje prokazatelné zapojení režiséra do dalších tvůrčích složek (kamera, zvuk, střih), jestli dílo posuzuje v rámci svých vědomostí se srovnatelnými díly, co se týče tématu, žánru, metody, techniky, stylu atp. U dokumentárních filmů častokrát vyvstává otázka důležitosti tématu versus stylu. U experimentálních filmů je častou otázkou nutnost inovativnosti v oblasti práce s technikou, výrazovými prostředky či médii. Rozhodovací proces pak může být založen na konsenzu (to znamená, vítězí film, proti němuž není ani jeden člen poroty), anebo hlasování (tj. vyhrává film, který získá více

hlasů anebo bodů, pokud si porota stanoví svůj bodovací systém, a tedy může zvítězit i film, proti němuž je část poroty), které pak umožňuje radikálnější či kontroverznější výsledky (tedy takové, s nimiž jedni souzní velmi a druzí dramaticky nesouhlasí).

Jednání poroty často probíhají na bázi „pracovního postupu“, kdy se nejdřív při „probrání“ jednoho soutěžního filmu po druhém vyloučí díla, o nichž se následně nebude debatovat podrobněji, pak se argumentuje ve prospěch jednotlivých porotci preferovaných filmů, a nakonec, pokud k dohodě nedojde pouze na základě argumentace, dochází k vyjednávání, které může obsahovat i smlouvání (především v situacích, kdy porota uděluje více cen). Někdy do debaty vstoupí i vnější argumenty, jako například preference do té doby méně oceňovaného filmaře, protože ten „více potřebuje onu pozornost“, pokud s cenou souvisí i peněžní odměna, pak úvaha, „kdo potřebuje peníze víc“, a rovněž politické aspekty: udělení ceny může být vnímáno i jako symbolické gesto anebo zpráva (jak nám ukazují i četné historické příklady).

Náročnost komplikovaných jednání poroty (která nezdávka trvají několik hodin) je pak shrnuta v jednodstavcovém odůvodnění rozhodnutí, což je poté nástroj festivalu, jak komunikovat udělená ocenění. Tato, do jisté míry idealistická (protože zakrývající nejen peripetie a skutečný postup a složitost celého procesu rozhodování, ale také případné pragmatické či politické aspekty výsledného rozhodnutí) prezentace – a vnímání – cen je produktem festivalové rétoriky v rámci jeho vnější komunikace.

Festivalové premiéry

Politika premiér je pro festivaly experimentálních filmů mnohem méně důležitá než pro festivaly zaměřené na jiné druhy filmů. Zatímco v oblasti hraného nebo dokumentárního filmu se přehlídky doslova „bijí“ o některá premiérová uvedení, a pak se jimi „chlubí“ v prezentacích, katalogu, mediálních a dalších výstupech, u festivalů experimentálních filmů jsou zjevné jiné programové strategie. Je častým jevem, že film, který má premiéru na festivalu v dubnu¹⁷⁴, a tato premiéra je označena za světovou, tedy jedná se o vůbec první veřejné uvedení filmu, má v roce předchozího roku. U hraných, dokumentárních a animovaných filmů je zvykem rok vzniku filmu sladit s jeho

¹⁷⁴ Konkrétně srov. Ann Arbor Film Festival anebo Film Festival Images.

světovou premiérou¹⁷⁵, protože to potenciálně „prodlužuje“ život filmu (většina festivalů do svého soutěžního anebo hlavního programu akceptuje pouze filmy z daného, potažmo předchozího roku). V oblasti experimentálních filmů není rok natolik důležitý, což je také možné pozorovat i na výjimkách, kdy se do soutěžního programu dostane film s rokem výroby dva roky před konáním festivalu. Toto uvádění „starého“ roku výroby však nesejde, ale také o přístupu autorů či producentů experimentálních filmů.

Zatímco pro festivaly hraného, dokumentárního či animovaného filmu je spíše typické, že dílo přihlašuje (a tedy i o filmografických údajích prezentovaných s filmem rozhoduje) producent, případně distributor, potažmo sales agent, v případě festivalů experimentálních filmů (anebo sekcí těchto filmů v rámci širokoformátových festivalů) je nejčastějším přihlašovatelem či kontaktní osobou režisér, popřípadě distribuční společnost (což lze vyčíst z kontaktů uváděných na stránkách jednotlivých snímků ve festivalových katalozích). Distribuční společnosti experimentálních filmů¹⁷⁶ fungují však spíše jako servisní organizace, které filmy archivují a mohou jejich promítací kopie posílat, vytvářet náhledy, avšak žádná z nich nepřipravuje individuální propagační kampaně pro jednotlivé filmy. V tomto aspektu fungují velice odlišně od distributorů filmové tvorby dominantní části kinematografie.

Mnohé distribuční společnosti experimentálních filmů vznikly jako družstva samotných filmařů anebo lidí z komunity kolem avantgardního filmu (tzv. kooperativy) na konci 60. či v 70. letech 20. století. Od té doby prošly různými institucionálně-ekonomickými cestami vývoje a jejich aktuální modely organizací se pohybují od plně funkčních profesionálních struktur (například americká EAI má 13

¹⁷⁵ A to i v zemích (konání festivalů i produkce filmů), v nichž není zvykem jako dataci vzniku filmu uvádět rok jeho prvního uvedení, jako je tomu například v copyrightovém systému USA.

¹⁷⁶ Uvedená zjištění popisují na základě osobních návštěv a mnoholetých pracovních kontaktů s pracovníky i řediteli těchto distribučních společností: Av – Arkki (Finsko), CFMDC (Kanada), Collectif Jeune Cinéma (Francie), Electronic Arts Intermix EAI (USA), Eye Experimental (Nizozemsko), Image Forum (Japonsko), The Filmmakers Cooperative (USA), Light Cone (Francie), LUX (Velká Británie), Sixpack film (Rakousko), V-Tape (Kanada); a z jejich projevů v rámci Konference Fascinace, která proběhla v rámci MFDF Ji. hlava 28. října 2015, jíž se jako řečníci účastnili: ředitelka Hanna Maria Anttila (Av – Arkki), výkonná ředitelka Lauren Howes (CFMDC), ředitel Théo Deliyannis (Collectif Jeune Cinéma), ředitelka distribuce Rebecca Cleman (Electronic Arts Intermix EAI), kurátorka distribuce Edith van der Heijde (Eye Experimental), výkonná ředitelka Mary Magdalene Serra (The Filmmakers Cooperative), ředitel Emmanuel Lefrant (Light Cone), vedoucí distribuce Matt Carter (LUX), ředitelka Brigitta Burger-Utzer (Sixpack film), ředitelka Wanda van der Stoop (V-tape).

zaměstnanců na plný úvazek, provádí kvalitní archivaci filmů, průběžně digitalizuje své sbírky) po nadšenecké poloamatérské fungování (Filmmakers Coop, založený v roce 1967 Jonasem Mekasem, kde aktuálně pracuje jeden spolupracovník na poloviční úvazek, filmy jsou skladovány v místnosti s nevyhovujícími archivačními podmínkami pro filmové pásy, organizace velice omezeně, resp. téměř vůbec nekomunikuje s jinými filmovými profesionály a kontakt s festivalovými organizacemi je příznačný dlouhými reakčními časy), liší se samozřejmě i ve způsobu archivace a katalogizace sbírek a jejich zpřístupňování dramaturgům a kurátorům festivalů či galerií anebo badatelům a dalším zájemcům.

Uplatňují také odlišné kurátorské přístupy k budování svých sbírek. Ve všech je možný proces přihlašování filmů, poté probíhá posuzování nových (přihlášených nebo osobně či přes reference objevených) děl či autorů, některé distribuční společnosti preferují převzít celou tvorbu autora, jiné vybírají filmy jednotlivě, nezávisle na autorových dalších dílech. Všechny distribuční společnosti berou filmy pouze do neexkluzivní distribuce, to znamená, že autor může film zařadit i do kolekce jiné společnosti, anebo s ním i nadále nakládat samostatně.

Výrazný fenomén, který pojmenovávají všichni distributoři experimentálních filmů, je prolínání oblasti filmu a výtvarného umění: prezentační možnosti v galeriích způsobily proměnu distribučního prostoru experimentálních filmů ve vztahu k jiným kanálům prezentace, než jsou kina, resp. filmové festivaly: galerie, site-specific projekty, internet. Způsob komunikace distributorů s kurátory a s těmito různými platformami je rozličný a největším pojmenovaným úskalím jsou nestanovené rozmezí poplatků za projekce/instalace v galerii. Naproti tomu pro filmové festivaly mají tyto společnosti již ustálené vzorce komunikace (jak jim své filmy nabízí anebo zpřístupňují) i finanční politiky (tedy jak vysoká screening fee za jednotlivé filmy požadují a jsou-li ochotny platit poplatky za přihlášení filmů). Například distribuční společnosti V-tape a Sixpack Film vyplácejí umělcům sedmdesátiprocentní podíl z tržeb (tj. screening fee na festivalech anebo tržeb z jiných způsobů prezentace), zatímco EAI polovinu. Ne každý distributor nabízí podporu v podobě propagace filmu vybraného na filmový festival a ne každý distributor vůbec pomůže autorovi dostat jeho dílo na přehlídku. Někteří například pomohou vyplněním přihlašovacího formuláře, ale nikoli již s poplatky za přihlášení díla. „Zkrátka a dobře, o nezávislých umělcích nelze zrovna prohlásit, že by byli pohlceni osudem svého vlastního odkazu. Není to zrovna to hlavní, co by měli na

zřeteli, když tvoří. Pokud jde o národní archivy, ty cílí na mainstreamovou filmovou a televizní produkci, jiná rovina umělecké tvorby je nezajímá. Každý z přítomných malých distributorů má v držení neuvěřitelný odkaz, alternativní historii a alternativní uměleckou kulturu, která stále inspiruje každý pohyb směřující k vrcholu. To je práce, které se věnujeme,¹⁷⁷ shrnula jejich poslání Wanda van der Stoop, ředitelka kanadské distribuční společnosti V-tape.

¹⁷⁷ Citováno dle Daniel Walber: Konference Fascinace očima amerického novináře. *Dok.revue*, 2. prosince 2015. Dostupný na WWW: <<http://www.dokrevue.cz/clanky/konference-fascinace-ocima-americkeho-novinare>> [cit. 1. 3. 2016].

Typologie festivalů

Festivalová studia vnesla do popisu festivalového okruhu nové kategorizace oproti mediálnímu diskurzu navázanému na festivaly do období vzniku tohoto podoboru. Část textů a výzkumů dochází k závěrům, které umožňují pojmenovat kategorie a přispět k taxonomii provádějící řezu festivalovým okruhem na základě různorodých kritérií. V této kapitole vybíráme z existujících dělení ta, která se vztahují k festivalům jako organizacím, a mohou být tedy relevantní pro další práci s jednotlivými případy z institucionální perspektivy. Zároveň zde, vycházejíce z případových studií analyzujících jednotlivé klíčové festivaly experimentálních filmů, uvádíme další možná třídění. Tato typologie je jedním z dílčích výstupů práce; zároveň nám ovšem poslouží při rozboru institucionálního vlivu jednotlivých kategorií festivalů. „Není to pouze dílo samotné, ale přesněji jeho spektakulární předvedení, které se stalo zmodifikovaným produktem v kulturní ekonomii.“¹⁷⁸ Při vytváření taxonomií je festival vnímán jako událost předvádějící vybrané filmy a nabízející doprovodný nefilmový program různorodým skupinám návštěvníků.

Gideon Bachmann festivaly dělí na velkoobchodní a maloobchodní („wholesalers a retailers“): „Teď festival platí, aby získal většinu filmů, 250–500 USD za promítání, často za jedinou projekci. Jedním z důsledků je, že maloobchodní festivaly zvyšují poplatky za přihlášení, a když je film prodán, distributor si nárokuje svůj podíl.“ Zaměřuje se na ekonomický vztah festivalu, držitele majetkových autorských práv k filmu (tedy osoby oprávněné film na festival přihlásit) a hostů festivalu z řad filmových profesionálů, konkrétně těch profesí, které mají kompetenci filmy nakupovat (zpravidla distributoři, akvizitoři z televizí či VOD platform, ale v případě experimentálního filmu lze mluvit i o galeristech). „Klíčem k velkoobchodnímu modelu samozřejmě je, zda přilákáte nákupčí. A jestli můžete prokázat, že u vás skutečně nakupují... Skutečný festival není na Croisette (promenáda v Cannes – pozn. aut.), ale v hotelových pokojích, kde se uzavírají dohody. Pouze na maloobchodních festivalech je duch opravdu v promítacích sálech.“¹⁷⁹

¹⁷⁸ Marijke de Valck, *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*, s. 19.

¹⁷⁹ Gideon Bachmann: Insight into the Growing Festival Influence: Fest Vet Discusses „Wholesale“ and „Retail“ Events. *Variety.com*, 28. srpna 2000. Dostupný na WWW: <<http://www.variety.com/article/VR1117785609.html>> [vyšlo 28. 8. 2000, cit. 15. 7. 2015].

Jon Jost upozorňuje na obchodní rovinu fungování prezentace filmů: „...existuje systém předvádění, který neplatí, nebo ve skutečnosti vyžaduje, aby platil producent či umělec. Většina festivalů žádá poplatek za přihlášení a ve skutečnosti fungují jako nakladatelství, v nichž autoři platí za vydání svých knih (vanity press) v kombinaci s loterií. Platíte za hod kulturní kostkou, a pokud vyhraje, váš film bude promítán na vaše náklady. Pořád se vyrábí ty, které mohou hrát tuto hru – umělecké filmy, které jsou však vyráběny v kulturách, jež dotují tyto filmy s posláním seznamovat se svojí kulturou v globálním měřítku – tedy ty, které jsou schopny uhradit poplatek za přihlášku, vyrobit kopie, připravit nějaké propagační materiály a předvádět na festivalech. Takto to v podstatě je, pokud film nedisponuje nějakou komerční kvalitou a efektivním ‚háčkem‘ – hvězdou, hvězdným režisérem, dobrým žánrovým příběhem – který mu umožňuje uniknout z festivalové zoo a najít širší publikum.“¹⁸⁰

Kenneth Turan rozděluje festivalový okruh na festivaly zaměřené na obchodní agendu, geopolitické agendy a estetické agendy – podle toho, které z nich převažují ve filmovém programu i v důrazu na programy pro filmové profesionály. Richard Porton rozeznává ranou fázi vývoje filmových festivalů: „Esej André Bazina z roku 1955 *Festival nahlížen jako řehole* jemně parodoval Cannes jako kvaziklášterní instituci, v níž se každoročně scházejí poutníci, aby vzývali ‚transcendentní realitu‘ – film.“¹⁸¹ Navazuje však úvahami o současném festivalovém okruhu a jeho mediální reflexi: „...referování o festivalech v časopisech, a to i v intelektuálních, jsou alespoň částečně psané jako zavděčení se – buď za letenku, ubytování, nebo v případě výběrovějších festivalů za pouhé privilegium obdržení akreditace a možnosti stát v nekonečných frontách. Několik nedávných knih – mezi nimi i moje vlastní antologie *Dekalog 3: O filmových festivalech* (Wallflower Press, 2009) a více akademický orientovaný sborník Diny Iordanové a Ragana Rhyneho *Ročenka filmových festivalů 1: Festivalový okruh* (St. Andrews filmová studia, 2009) – se pokouší poskytnout alternativu k obvyklému konformnímu cheerleadingu, který obklopuje filmové festivaly.“¹⁸²

¹⁸⁰ Jon Jost: *The Big Circus*. *Undercurrent* 6, 2010. Dostupný na WWW: <http://www.fipresci.org/undercurrent/issue_0609/jost_circus.htm> [cit. 1. 6. 2014].

¹⁸¹ Esej André Bazina z roku 1955: André Bazin, *The Festival Viewed as a Religious Order*. In: Richard Porton (ed.), *Dekalog 3: On Film Festivals*. London: Wallflower 2009, s. 13–19.

¹⁸² Richard Porton (ed.), *Dekalog 3: On Film Festivals*. London: Wallflower Press 2009.

Esej Marka Peransona *First You Get the Power, Then You Get the Money: Two Models of Film Festivals*¹⁸³ rozebírá často používané fráze, které se v souvislosti s festivaly vyskytují v rétorice obchodních i seriózních filmových časopisů. Vnímá festivaly jako „politické činitele“, a rozděluje je tedy na jádro a periferii. Obchodní festivaly jako Cannes, Berlín, Benátky, Sundance nebo Toronto — nejprestižnější události v „eventalizované kultuře“ – se stávají těmi, co vyhovují požadavkům trhu a sales agentů, naproti nim stojí více divácky orientované přehlídky, které mají „utopičtější aspirace“.¹⁸⁴

Z politických věd byl do festivalových studií přenesen i pojem imaginárních komunit. Konceptualizace skupin na základě představy o sdílené identitě je pro festivaly využíván k definování komunitního charakteru událostí a pojmenování typů jejich návštěvníků¹⁸⁵.

V poli festivalů experimentálních filmů je nutné se podívat na zásadní odlišnosti: premiérový status a vůbec „novost“ promítaných filmů, prolnutí s galerijní scénou a sférou výtvarného umění jak v rovině prezentace, tak „obchodu“, průmyslová a ekonomická rovina, organizační povaha. Řadí se jednak mezi specializované festivaly, zároveň však vytváří zcela autonomní podskupinu vzhledem k pásmu zájmu a vlivu, který obývají. Rétorika růstu, která je příznačná pro druhé dvě kategorie, nás bude zajímat opět z pohledu vnitřního organizačního uspořádání, procesu změn a případných krizí, s nimiž se v průběhu růstu organizace potýkají.

Nové typologie

Základními zkoumanými okruhy jsou: festivalový program a jeho dramaturgie (postupy výběru filmů, výsledná programová skladba), poroty (jejich složení a udělované ceny), program pro filmové profesionály, PR a marketingová prezentace, organizační struktura, návštěvnost.

¹⁸³ Mark Peranson, *First You Get the Power, Then You Get the Money: Two Models of Film Festivals*. *Cineaste* 33, 2008, č. 3, s. 37–43.

¹⁸⁴ Tamtéž.

¹⁸⁵ Dina Iordanova – Ruby Cheung (eds.), *Film Festival Yearbook 2: Film Festivals and Imagined Communities*. St. Andrews: St. Andrews Film Studies 2010.

Každý festival je součástí filmového průmyslu a určitým způsobem do něj zasahuje; některé festivaly však mají aktivní, iniciační či přímo určující roli.

Z hlediska průmyslu a aktivit určených filmovým profesionálům můžeme rozlišit festivaly:

- iniciační
- participativní
- indiferentní

Iniciační festivaly spoludefinují mechanismy filmového průmyslu, protože kreativně vytvářejí platformy a způsoby prezentace, financování a podpory filmů a jejich autorů, jejich role je určující a proaktivní. Jako příklad uveďme Mezinárodní filmový festival Rotterdam a dvě jeho aktivity pro filmové profesionály. Cinemart je jedním z největších filmových trhů na světě, zároveň je platformou pro vyhledávání koprodukčních či distribučních partnerů. Jako první festival zavedl jakožto hlavní networkingovou strategii tzv. one-to-one meetingy (naproti pitching fórum, kde sérii prezentujících dvojic režisér a producent naslouchá panel potenciálních financierů) a vytvořil infrastrukturu pro tento nástroj jednání. Druhým příkladem je producentský projekt, kdy festival vybral tři treatmenty krátkých filmů, které zveřejnil, a vyzval návštěvníky festivalu, aby crowdfundingovým způsobem přispívali na jimi preferovaný projekt. Po překročení jisté hranice vybraných prostředků festival dofinancoval zbytek rozpočtu a filmy (nakonec všechny tři nabízené) následující rok premiérově uvedl.

Participativní festivaly mají roli udržující. Kopírují zavedené modely a naplňují je svým obsahem (definovaným regionálně, věkem autorů apod.). Jejich přístup je aktivní, ale nevytváří nové modely svého vstupu do průmyslového prostředí. Například festival v Ann Arboru rozvíjí rozsáhlou distribuční aktivitu, kdy po skončení aktuálního ročníku vytváří putovní „balíčky“ filmů, které nabízí kinům, galeriím, akademickým a kulturním institucím v různých státech USA. Jedná se o typický model (v České republice běžně nazývaný festivalové ozvěny), kdy je festivalový program vytěžen jinou distribuční sítí, zpravidla sítí kin či jiných kulturních institucí (popřípadě VOD platformem).

Indiferentní festivaly zaujímají spíše pasivní postoj, programy pro filmové profesionály záměrně nevytvářejí ani neprovozují. Například festival Images v Torontu žádnou takovou „industry“ platformu nikdy neměl a nemá.

K proměnám festivalů vlivem změn některých událostí v rámci festivalového okruhu dochází postupně. Aktéři iniciačních festivalů zavedou novinku, realizují i komunikují ji způsobem, že její užitečnost se jeví až ultimativní, následně ji přeberou festivaly participativní, adaptují ji na základě postupného vrstvení nových nápadů a konceptů na ty staré, zavedené, a následně dojde k posunu směrem k trendům nastaveným iniciačními festivaly. Indiferentní festivaly buď setrvávají na své pozici, anebo se časem přikloní k participativní strategii.

Konkrétním příkladem je otázka přítomnosti a role videotéky na festivalu. Když začaly festivaly zavádět videotéky (ještě v době, kdy byly náhledy filmů na VHS kazetách), dělo se tak převážně z praktických důvodů jako služba přítomným dramaturgům televizí či jiných festivalů. Postupně se z kvalitní videotéky stal základ filmového trhu na mnoha především středně velkých nebo menších festivalech. Videotéka často obsahuje i tituly navíc oproti promítanému programu (extrémním příkladem zde je videotéka na Mezinárodním filmovém festivalu Oberhausen, která obsahuje i všechny v daném roce přihlášené tituly; typičtější přístup však je, že videotéka obsahuje vedle programových filmů pouze účelový výběr toho, co se do programu nedostalo – například festivaly Visions du réel ve švýcarském Nyonu anebo FID Marseilles), a v postupně víc a víc praktické formě ušité na míru nákupčím a selektorům usnadňuje přístup k filmům a výběru z této nabídky. Například videotéka IFF Rotterdam je plně digitalizovaná (jako ostatně dnes již většina videoték) a po zalogování umožňuje filmovému profesionálovi zhlédnuté filmy hodnotit a třídit, psát si k nim komentáře, přímo z rozhraní kontaktovat držitele práv a následně si celý report o prohlížení filmů zaslat do e-mailu. Zároveň producent (resp. držitel práv) filmu umístěného ve videotéce dostává po festivalu výpis, kdo všechno (a s jakou „funkcí“) si jeho film prohlížel.

Festivaly neovlivňují pouze mechanismy výroby, prezentace či distribuce filmů. Mají vliv i na rétoriku komunikace uvnitř filmového průmyslu, mediální diskurz či teoretická uvažování o kinematografii. Z hlediska kulturního pole bychom tedy mohli navrhnout rozdělení na festivaly:

- poznávací (rekapitulační)
- módní
- normativní (definující)

Normativní festivaly jsou určujícími aktéry v diskusi o hranicích filmových žánrů a druhů, programovou skladbou i rétorikou problematizují zavedené taxonomie, inovují jejich vymezení. Mají největší diskurzivní moc, kterou si systematicky upevňují, a usilují o její rozšiřování. Naproti nim stojí festivaly s nepůvodní a neaktivní dramaturgií, které jsou místem prezentace, avšak spíše recyklují uvedené filmy z jiných festivalů. Jejich diskurzivní moc je omezená – zpravidla teritoriálně, časově i obsahovým rozsahem. Mezi nimi stojí festivaly, které se přizpůsobují trendům, nastavovaným definujícími festivaly. Mají aktivní dramaturgií, ale z normativního hlediska jejich programový i rétorický profil kopíruje již nastavené a otevřené či ověřené tendence.

Toto rozdělení může fungovat jinak v lokálním a globálním kontextu. Zatímco pro jednu zemi, tedy v lokálním kontextu a kulturním poli, může být festival definujícím, z hlediska globálního se může jednat o druhou kategorii módního kopírování trendů nastavovaných diskurzivně silnějšími hráči ve světovém festivalovém okruhu.

Z hlediska vnitřní organizace, struktury týmu a vnitřního workflow lze na festivaly pohlížet jako na:

- amatérské
- poloprofesionální
- profesionální

Profesionální festivaly se vyznačují manažerskou hierarchií, jasně vymezenými řídicími jednotkami, strukturou s definovanými kompetencemi, určeným workflow a jasně danými procesy. Naproti tomu amatérské festivaly jsou charakterizovány organizační strukturou s prostupnými kompetencemi, rozptýleným řízením, motivace k práci je dána především komunitním nadšením pro ideje, které organizace reprezentuje. Přejedem mezi těmito dvěma fázemi jsou organizace poloprofesionální, jež ustanovují hierarchii, část procesu mají definovanou, aktivně pracují na definici kompetencí a všech procesů.

Růst a směřování k profesionální organizaci

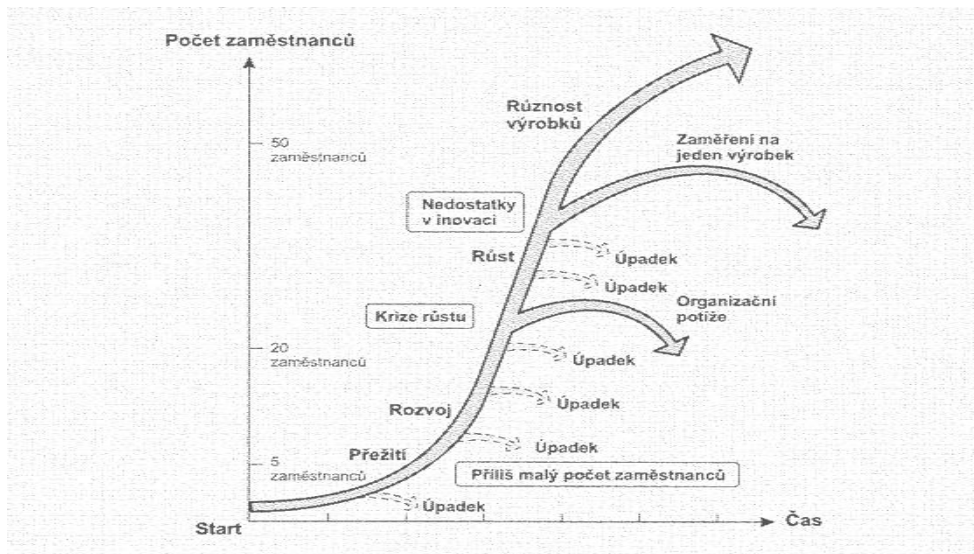
Růst organizace je spojen s mnoha změnami v oblasti organizační, finanční i personální. Množství a povaha těchto změn nemusejí být vždy v souladu či dostatečně sladěny s tempem růstu a měnicími se požadavky, jak vnějšími ze strany filmového průmyslu či festivalového okruhu, tak vnitřními. Projevy problémů způsobených růstem organizace mohou být následující¹⁸⁶:

- nedostatek času (vedoucí či management nemají čas dokončit práci a v klidu analyzovat a rozhodovat, řízení organizace probíhá v časovém vleku za požadavky a rychlostí změn)
- pocit chaosu (rozdělení práce, kompetencí a odpovědnosti je nejasné, kontrola spíše nahodilá)
- stížnosti zaměstnanců (nemají dost času na uspokojivé plnění úkolů, mohou se množit konflikty a vzájemné obviňování)
- nedostatek prostoru (nedostatek místa v kancelářích, kde probíhají přípravné práce)
- nízká pracovní morálka (stres, frustrace pracovníků, oslabení či ztráta jejich motivace, vyhýbání se odpovědnosti)
- stoupající pracovní zatížení jednotlivců
- platební problémy (nedostatky v účetnictví, platební neschopnost)

Hlavní příčiny problémů jsou vzájemně propojené, nejčastěji jsou však dány neznalostí postavení v rámci průmyslu, kde organizace působí, absencí vize nebo cílů, nejasnou (či nedostatečnou) strukturou organizace anebo nevhodným stylem řízení. S vyjmenovanými příznaky se amatérské (a částečně i poloprofesionální) festivalové organizace výrazně potýkají.

¹⁸⁶ Zpracováno podle František Bělohlávek – Pavol Košťan – Oldřich Šuleř, *Management*. Brno: Computer Press 2006, s. 237–238.

Znázornění růstu organizace ukazuje tři období: přežití, rozvoj a růst.

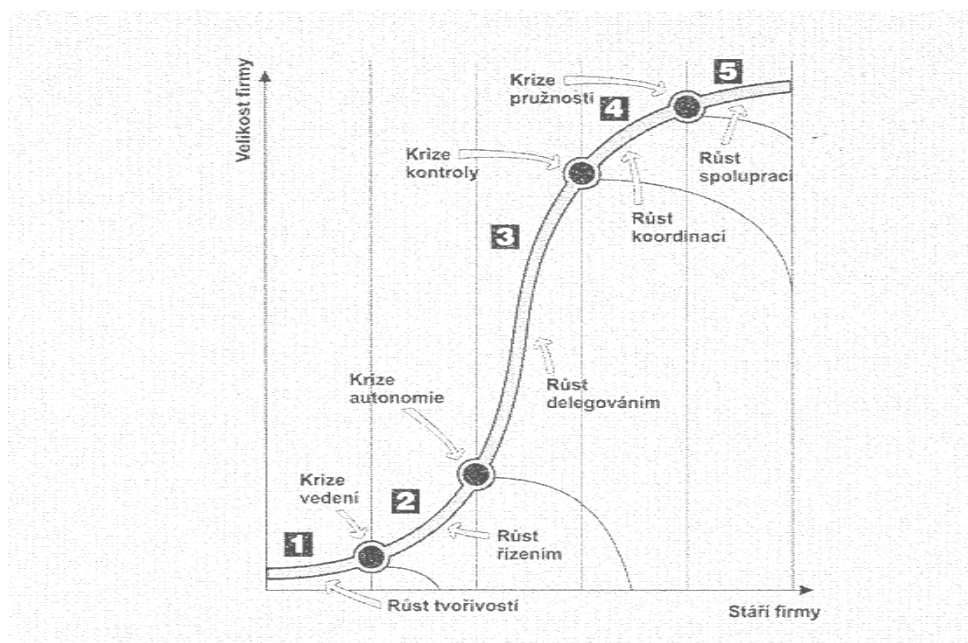


Obrázek 2 -Růstová křivka¹⁸⁷

Pokud chce organizace růst, musí překonat krize na rozhraních jednotlivých fází, pro něž je příznačná:

1. kreativita (úvodní fáze, kdy je organizace vedena svými zakladateli a roste díky jejich tvořivosti), končí krizí vedení (pokud zakladatelé nejsou schopni řídit větší a složitější operace)
2. direktivní řízení (organizace najímá profesionálního manažera, dochází k budování organizační struktury, hierarchie, rozpočtových systémů a procesních norem), končí krizí autonomie (nižší složky vedení se dožadují větší autonomie)
3. delegování (část pravomocí je přenesena na nižší složky vedení), končí krizí kontroly (chybí koordinace a jasnější řízení)
4. koordinace (v organizaci jsou zavedeny koordinační postupy, formální plánování, centralizace některých služeb), končí krizí byrokracie (odporem pracovníků vůči byrokratizaci procesů)
5. spolupráce (formální kontrola je nahrazena sociální kontrolou a individuální iniciativou, důraz na týmovou práci), končí krizí neznámé budoucnosti (uspokojení, psychické vyčerpání, tlak na inovace)

¹⁸⁷ Růstová křivka a jednotlivé fáze zpracovány podle F. Bělohlávek – P. Košťan – O. Šuleř, *Management*, s. 239.



Obrázek 3 - Křivka vývoje firmy¹⁸⁸

Stručné shrnutí znaků vývojových krizí a opatření, jak je může festivalová organizace eliminovat nebo jim předejít¹⁸⁹.

Krise	Znaky	Eliminace nebo předejití
Vedení	organizační zmatky, všichni dělají všechno	popisy jednotlivých pozic a náplně práce (často fluktuujících) pracovníků
	nikdo nenesse konečnou odpovědnost	jasná definice zodpovědností v rámci týmu
	chybí organizační struktura	jasná definice kompetencí v rámci týmu, popř. v rámci jednotlivých oddělení (pokud už existují)
	motivace zaměstnanců klesá	prostor pro nápady a řešení ze strany (spolu)pracovníků
	nepochopení mezi majiteli a zaměstnanci	srozumitelná formulace vize aktuálního působení a pozice, ale i

¹⁸⁸ F. Bělohávek – P. Košťan – O. Šuleř, *Management*, s. 245.

¹⁸⁹ Tabulka znaků vývojových krizí je citována z F. Bělohávek – P. Košťan – O. Šuleř, *Management*, s. 243; poslední sloupec byl doplněn autorkou práce.

		dalšího směřování festivalové organizace
	chybí jasně specifikované cíle	pojmenování a vnitřní komunikace konkrétních cílů festivalové organizace
Autonomie	veškeré pravomoci v rukou vrcholového managementu	postupná decentralizace od ředitele, resp. vedoucích oddělení
	přetížení vrcholového managementu operativou	hlavní management by se měl soustředit na vize, cíle a reprezentaci organizace
	rozhodování na poslední chvíli	plánování jednotlivých fází přípravy festivalové události (či dalších aktivit organizace), konkrétních kroků, procesů a zodpovědných pozic (osob), vyhrazený čas na analýzu
	nejsou delegovány pravomoci	postupná decentralizace pravomocí na základě jasné definice kompetencí a zodpovědností jednotlivých pozic
	frustrace pracovníků na střední a nižší úrovni řízení	postupná decentralizace pravomocí na základě jasné definice kompetencí a zodpovědností jednotlivých pozic
	centralizovaná organizační struktura	postupná decentralizace pravomocí na základě jasné definice kompetencí a zodpovědností jednotlivých pozic
	nízké využívání potenciálu pracovníků	jasná personální strategie, individuální práce s lidmi, kteří jsou najímáni pouze na část roku, jednání o jejich požadavcích, snaha minimalizovat fluktuaci a udržet i sezonní pracovníky
	nedostatečný rozvoj pracovníků	jasná personální strategie, individuální práce s lidmi, kteří jsou najímáni pouze na část roku, jednání o jejich

		požadavcích, snaha minimalizovat fluktuaci a udržet i sezonní pracovníky
Kontroly	nedostatky v koordinaci činností	centrální nastavení workflow mezi jednotlivými odděleními, používání informačního systému (který slouží zároveň k vytváření archivu)
	vznikají konflikty mezi útvary	koordinace mezi odděleními ze strany hlavního managementu
	vázne komunikace ve firmě	používání společného informačního systému, zajištění zaškolení nových spolupracovníků k používání informačního systému
	cíle firmy nejsou sdíleny	srozumitelná komunikace cílů ze strany vedení festivalové organizace
	nedůsledná kontrola plnění organizačních cílů	důraz na kontrolu ze strany nejen hlavního managementu, ale i vedoucích jednotlivých oddělení
	neodhalování skutečných příčin organizačních problémů	plánování jednotlivých fází přípravy festivalové události (či dalších aktivit organizace), konkrétních kroků, procesů a zodpovědných pozic (osob), vyhrazený čas na analýzu
	upřednostňování osobních ambic a cílů	budování týmů (i ve všech odděleních), posilování týmového fungování oddělení srozumitelnou komunikací cílů a vize
	lobbování jednotlivých skupin a organizačních jednotek	posilování komunikace v odděleních
Pružnosti (Byrokracie)	velký počet administrativních pracovníků	používání informačního systému
	formální jednosměrná	prostor pro nápady a řešení ze strany

komunikace	vedoucích oddělení i ostatních pracovníků, uchování znalostí sezonních pracovníků
funkcionální jednosměrná komunikace	podpora individuální iniciativy, zavedení postupů na práci se znalostmi sezonních pracovníků
funkcionální organizační struktura	participativní styl řízení
důraz kladen spíše na postupy než výsledky	důraz na inovace – v rozsahu a míře, které je organizace schopna kapacitně a finančně zvládnout
velké množství „papírování“	optimalizace a redukce byrokratizace
převládá rutina a formalismus	důraz na inovace cílů i procesů
vzájemné nepochopení jednotlivých úrovní řízení	srozumitelná vnitřní komunikace vize a cílů

Tabulka 3–Potenciální krize z růstu organizace

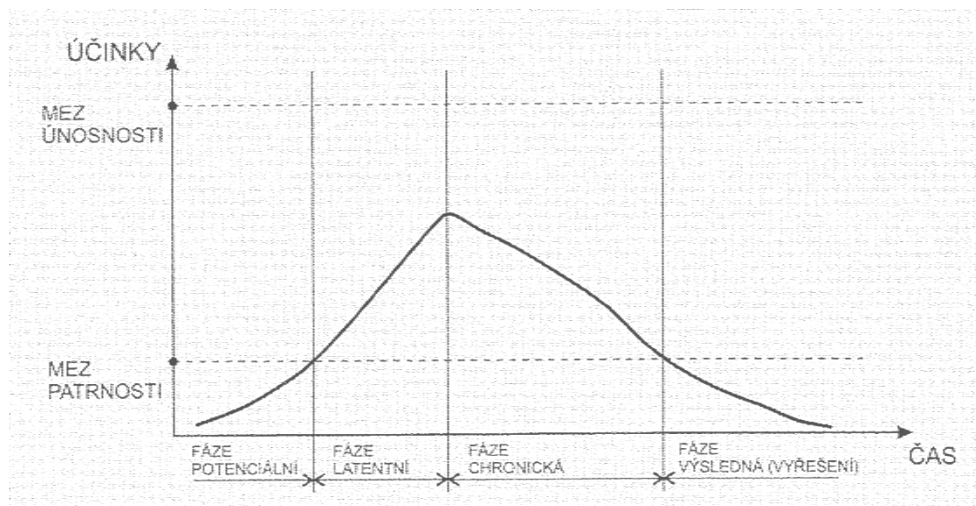
Každá organizace se pohybuje v proměnlivém prostředí a sama prochází vnitřním vývojem. Dynamika vývoje a posun, vývoj organizací prosazovaných idejí či zájmů způsobují změny, které nesou různě velká rizika, a mohou organizaci dostat do fáze krize. Její příčiny mohou být vnitřní, jako například – když proces adaptujeme na festivalové organizace – nedostatek finančních zdrojů nebo problém s cashflow, personální nestabilita, slabý rozvoj know-how, nedostatečný přenos znalostí v rámci pozic, na nichž pracovníci fluktuují, selhání vedení, anebo vnější, kupříkladu dopady tlaku konkurence (jak lokální v daném státě, tak mezinárodní) či pokles prestiže v rámci festivalového okruhu, nespokojenost nebo změna preferencí návštěvníků anebo filmových profesionálů, technologický vývoj, změna legislativy či společenského klimatu.

Krize může v organizaci propuknout náhle, anebo se rozvíjí postupně, což je typičtější. Krizový proces má pět fází¹⁹⁰:

¹⁹⁰ Podle F. Bělohávek – P. Košťan – O. Šuleř, *Management*, s. 228.

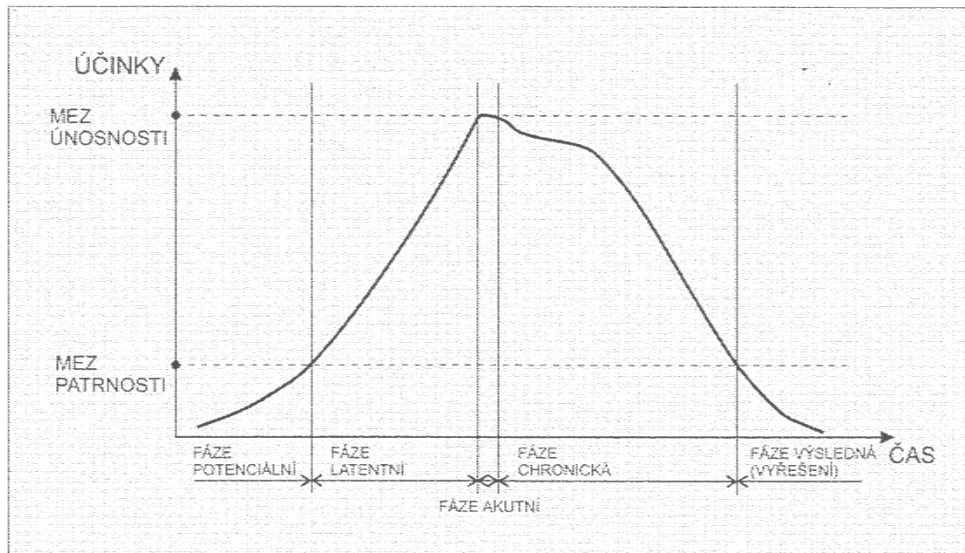
- potenciální (krize se ještě neprojevuje, ale množí a kumulují se příčiny jejího vzniku)
- latentní (příznaky krizových jevů se začínají projevovat; v této fázi je ještě možné přijmout opatření, která mohou zabránit vzniku krize)
- akutní (plné rozvinutí krizových jevů, které poškozují činnost, zájmy a budoucnost organizace)
- chronická (reakce vedení organizace způsobí buď eliminaci krizových jevů, anebo jejich pouze mírný útlum, což pak opět vede k akutní podobě, anebo krizové jevy přetrvávají v nezmírněné podobě)
- výsledná (překonání krize anebo zánik organizace; je odrazem efektivity krizového řízení)

Možné průběhy krize vizualizují tyto čtyři grafy:¹⁹¹

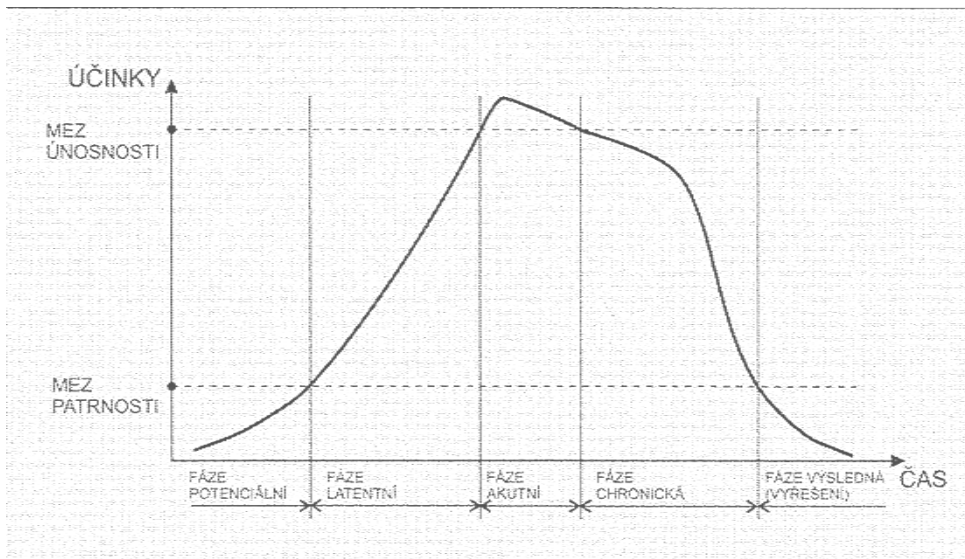


Obrázek 4–Ideální průběh krizového procesu.

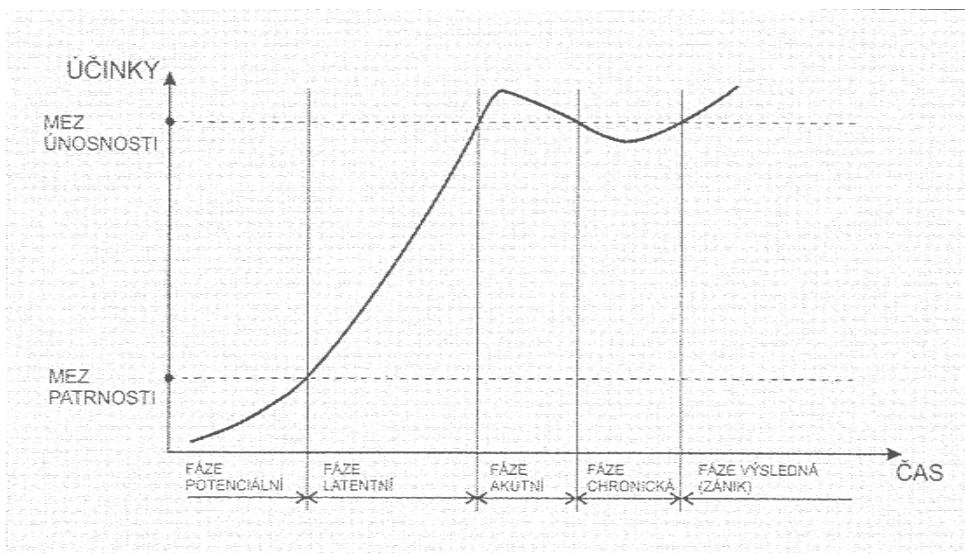
¹⁹¹ F. Bělohávek – P. Košťan – O. Šuleř, *Management*, s. 228–230.



Obrázek 5–Efektivní průběh krizového procesu.



Obrázek 6–Zvládnutý průběh krizového procesu.



Obrázek 7–Nezvládnutý průběh krizového procesu.

Michael Armstrong poukazuje na výsledky výzkumu z roku 2006, dle něhož „chování vedení je zodpovědné za téměř 50% rozdílu mezi úspěchem změny a jejím selháním“¹⁹².

Příznaky krizových jevů mohou být¹⁹³: stagnace návštěvnosti, rostoucí konkurenční tlak, stížnosti návštěvníků či prezentovaných filmařů, odchody klíčových zaměstnanců, klesající počet inovací, omlouvání chyb a omylů, při hodnocení kladení důrazu na minulé zkušenosti, starší úspěchy a rutinu, nedostatečná motivace k analýze problémů organizace. K těmto bych přidala ještě: upadající kreativitu pracovníků, snižující se proaktivnost zaměstnanců, oslabení ztotožnění se zaměstnanců s organizací.

Po identifikování příznaků krizových jevů si stav vyžaduje rychlou reakci vedení organizace. Krizová strategie se pak může soustředit na:

- odstranění ohnisek krizových jevů, a tedy předejití krizi, a to buď dodatečnými investicemi, anebo ustoupením od vybraných cílů, zájmů nebo procesů
- omezení ohrožení, a to buď díky včasnému rozeznání příznaků zamezením rozvinutí krize, nebo spuštěním předem připravených alternativních krizových plánů
- zvládnutí krizové situace, ať už díky dobré pověsti organizace, či tzv. troubleshootingem, tedy aktivním působením vedení organizace na průběh krize s pružnými reakcemi a rychlými závěry

¹⁹²Michael Armstrong, *Armstrong's handbook of management and leadership: developing effective people skills for better leadership and management*. London: Kogan Page 2012, s. 4.

¹⁹³ Podlé F. Bělohávek – P. Košťan – O. Šuleř, *Management*, s. 231.

Diskurzivní moc festivalů experimentálních filmů

Veřejné události disponují diskurzivní mocí. Zajímalo nás, po jakých organizačních osách se předpoklady této moci budují a jakými projevy vychází na rozhraní směrem k návštěvníkům anebo šířeji okolnímu světu. Jak se organizace projevuje, přizpůsobuje a ukazuje tak, aby z možné diskurzivní moci učinila reálně vykonávanou.¹⁹⁴ „Touha říká: ‚Přál bych si, abych nemusel sám o sobě vstupovat do toho nebezpečného řádu diskursu; přál bych si nemít nic společného s tím, co je v něm břítké a rozhodné; přál bych si, aby mě obklopil jako klidná, hluboká, nekonečně otevřená průzračnost, v níž by jiní odpovídali mému očekávání a z níž by se zvedaly pravdy jedna za druhou: zbylo by mi jen dát se jí a v ní unášet jako nějaké šťastné pozůstatky bez pána.‘ Jenže instituce mi odpovídá: ‚Nemusíš se bát začít; jsme zde všichni proto, abychom ti ukázali, že diskurs se nachází v řádu zákonů, že už dlouho bdíme nad jeho zjevením, že má své místo, které ho ctí a současně odzbrojuje, a že, stane-li se, že projeví nějakou moc, pak ji nabývá jen a jen námi.‘“¹⁹⁵

Festivaly experimentálních filmů reprezentují určitou představu organizátorů o kinematografii. Nevznikly z důvodů průmyslových, resp. obchodních, protože tuto potenciální motivaci zjevně nerozvíjejí. Projevy jejich sebe prezentace se vyznačují manifestacemi ideologií (vůči kinematografii i vůči společnosti).

Jednotlivé festivalové organizace nás zajímaly jako aktéři a zkoumané změny instituce především ve vztahu k proměnám produkce diskurzivní moci. Případové studie ukázaly příklady, na kterých lze ilustrovat působení jednotlivých organizačních os a jejich produkci diskurzivní moci. Pokud se tedy díváme na roli sloganů, vlastních prezentačních definic či textů anebo tiskovin festivalů, nezajímají nás tyto výstupy ani tak z hlediska obsahového či rétorického pro zkoumání, jak festivaly komunikují navenek, ale především kvůli pozorování, jaká témata nastolují, jak zestručňují, zhutňují

¹⁹⁴ Reflektuji zde také svoji pozici pisatele a zároveň účastníka dění; pozorovatele i „insidera“. Festivalové organizace analyzují nejen z pozice pozorovatele, ale také člena jedné z festivalových organizací, a rovněž i z pozice filmového profesionála pohybujícího se v blízkosti dalších organizací. Ponořit se do hlubin skrytého řádu diskurzivního působení lze pouze v takovém případě. Pouze tato zkušenost poskytuje prostor pro oprávněné teorie o oněch skrytých konstrukcích.

¹⁹⁵ Michel Foucault, *Diskurs, autor, genealogie: tři studie*. Praha: Svoboda 1994, s. 8.

svoje poslání, své vnímání filmu či společnosti, protože nás zajímá produkce diskurzivního vlivu v rámci organizace.

Průzračná a zastřená rovina diskurzu

Zatímco některé projevy festivalových organizací jsou zjevné včetně jejich motivací, motivace jiných jsou zastřené. Například výběr porotců je zpravidla vysvětlován koncepcí porot na základě profesí či profilového souznění s idejemi, které festival prezentuje, avšak konkrétní lidé jsou vybíráni i na základě osobních vazeb, finančních či praktických aspektů, které festival, zcela logicky, nezveřejňuje. Setkáváme se zde s dvěma diskurzivními řády. Otevřený, veřejný, proklamativní, nazvěme ho **průzračný**. A pak skrytý, spekulativní – **zastřený**. Část zastřenosti tvoří interní řád organizace, který je neveřejný, lidem zvenku organizace nedostupný, je však vyžadovanou součástí hry. Kdyby bylo všechno o porotcích známo, tedy všechny motivace k jejich výběru, dalo by se na jejich výrok sázet a soutěž by se víc přiblížila sportovní soutěži. Kulturní hodnoty jsou ale založeny na této velké míře zastřenosti, kterou tvoří subjektivita, vkus, skryté a neměřitelné motivace. Tak jako mají firmy obchodní tajemství, mají kulturní organizace své tajnosti, know-how. Rozhodování porot není nikdy jenom esenciální, tedy zaměřeno na podstatu jejich procesu, dílo samotné. Porotci nejsou jako porota u soudu, nejsou izolovaní od okolního dění, jsou součástí události, čtou média, poslouchají diskuse, chodí na socializační a networkingové akce pořádané festivalem. I kdyby porota demonstrativně řekla, že jiná než estetická kritéria zohledňovat nebude, kromě individuálních kontextů porotců tu stále zůstává tento kontext diskurzivních predispozic samotné události.

I proces selekce filmů má tento skrytý řád. Jednak nejsme obeznámeni s přesnou definicí kompetencí a workflow uspořádání konkrétní organizace a jejího programového oddělení. Většina festivalů, jelikož se počty přihlášek už i na středně velké festivaly počítají na několik tisíc, má preselektory, kteří jsou v podstatě pro jednotlivé filmy klíčovějšími než hlavní dramaturgové. Jiné festivaly pracují v modelu, v němž hlavní dramaturg vidí všechny zohledňované (tedy přihlášené i dramaturgy jinak vyhledané) filmy. Tento proces je pro kohokoliv nezúčastněného prakticky zcela netransparentní, protože nemůže znát pozadí a preference preselektorů (ti se někdy dokonce ani

neuvádějí v soupisu pracovníků na webu či ve festivalovém katalogu, což jsou hlavní místa, kde je obvykle prezentován štáb festivalu). Ale patří to ke kulturní hře, jejíž pravidla říkají, že selekce je právem festivalu. Takže i kdyby všechny filmy vybral jediný člověk zcela podle své preference, je právo festivalu takto učinit. Známy je pouze „framework“, rámec postupů a pravidel. Jak konkrétně jej ale daná festivalová organizace naplňuje, není rozklíčovatelné ani z výsledků, ani ze zveřejňovaného popisu práce (například v textech v katalogu či vystoupeních v médiích). Tento proces je do jisté míry pouze pozorovatelný zevnitř organizace, avšak jediným zcela relevantním zdrojem je sám účastník tohoto procesu. „Jistě, postavíme-li se na rovinu nějaké propozice, do nitra nějakého projevu, pak dělení na pravdivé a falešné není ani libovolné, ani změnitelné, ani institucionální, ani násilné. Pokud se však postavíme na jinou úroveň, pokud chceme vědět, jaká byla, jaká stále prostřednictvím našich projevů je tato vůle po pravdě, jež překonala tolik staletí našich dějin, anebo kde se nachází ve své velice obecné podobě typ dělení, který ovládá naši vůli po věděni, pak vidíme, jak se rýsuje možná něco jako nějaký systém vylučování (historicky proměnitelný, institucionálně donucující systém).“¹⁹⁶

Okraje a skrytost

Pojem okraje kinematografie nebo okrajové tvorby je v mnoha směrech výhodný. Zajišťuje podporu (financování), koresponduje se sociálním systémem vyloučení (menšiny) a díky němu má politickou váhu, odvolává se na mentální koncepty centra a periferie, dominantního a vedlejšího, což jsou srozumitelné přístupy, jimiž lze uchopit a komunikovat identitu. Systém vylučování, když byl sociologicky a historicky pojmenovaný a stal se obecnou vědomostí, se stává i v kultuře utilitaristickým nástrojem. Slouží vůli po věděni, protože díky němu jsou jevy srozumitelně roztříditelné. Vidíme festivaly věnující se dominantní části kinematografie a pak ty, které pečují o tvorbu tzv. okrajovou nebo opomíjenou. Nejčastěji je však toto opomíjení spojováno především s ekonomickou rovinou. Nejsou součástí ekonomické směny, nejsou ekonomickou silou v kinematografickém průmyslu. „[J]e doba ke studiu

¹⁹⁶ M. Foucault, *Diskurs, autor, genealogie: tři studie*, s. 11.

diskursů nejen z hlediska jejich výrazové hodnoty nebo jejich formálních transformací, nýbrž i z hlediska modalit jejich existence: způsoby oběhu, valorizace, přiřknutí, přivlastňování diskursů kolísají v každé kultuře a modifikují se v každé z nich: způsob, jímž se diskursy napojují na společenské vztahy, lze dešifrovat, zdá se mi, bezprostředněji ve hře funkce autora a v jejich modifikacích než v tématech či pojmech, jimiž se zabývají.¹⁹⁷

Poslední instancí, k níž se dopátráme při zkoumání velkých diskurzivních okruhů, jimiž jsou festivalový program či poroty a ocenění, je konkrétní osoba organizátora (který vybírá filmy anebo porotce), jejíž subjektivismus je zcela klíčový. To na jedné straně oslabuje poznatelnost procesů a jejich projevů, na druhé straně ale stačí poodstoupit o jednu úroveň abstrakce výše a můžeme definovat rámce jeho působení. Kulturní pole by pak bylo součtem těchto jednotlivých rámců.

Zároveň tato skrytost tvoří součást přitažlivosti celé události. Tak jako v procesu tvorby díla nikdy není možné zcela rozklíčovat autorovy pohnutky, motivace, postupy, tak i festival je dílo, jehož některé části zůstávají neprobádatelné, protože nezveřejnitelné, či vůbec obtížně formulovatelné. Především v závěrečné fázi výběru film, kdy už velkou roli hrají i praktické aspekty (počet možných promítacích bloků vzhledem ke kapacitám promítacích míst festivalu a délce jeho trvání, finanční možnosti, kontext jiných festivalových událostí a premiérových preferencí apod.), čím jsou více posíleny tyto viditelné a formulovatelné okolnosti finálního tvarování programu, a tedy finální fáze vylučování, tím silnější roli hrají i ony skryté procesy, protože nakonec to může být pouze intuice nebo jiné subjektivní pnutí dramaturga („autora“ filmového programu jako koláže jednotlivých děl), které o ne/zařazení filmu rozhodnou. Vědomí této vrstvy, s níž se dá o to více polemizovat, o co víc je její proces (i když logicky a oprávněně) netransparentní, je zároveň součástí diskurzivní mohutnosti organizace, která dává najevo, že má jednak určité skryté know-how, ale zároveň jistou moc, jejíž přesný mechanismus není poznatelný nikomu zvenčí. „Diskurs je třeba pojímat jako násilí, které působíme věcem, v každém případě jako jistou praxi, kterou jim vnucujeme, a právě v této praxi události diskursu nacházejí princip své pravidelnosti.“¹⁹⁸ Diskurzivní mohutnost zde tedy neznamená jenom kategorii

¹⁹⁷ M. Foucault, *Diskurs, autor, genealogie: tři studie*, s. 61.

¹⁹⁸ Tamtéž, s. 27.

kvantitativní, tedy množství, rozsah, objem. Znamená i kvalitativní kategorie, obsazení průzračných a zastřených vrstev, jež až ve své kombinaci vytváří vnější obraz („profil“), podmínky pro vstup vnímatelů („atmosféru“) a reflexi.

Kulturní objekty, s jejich subtilní hierarchií (jak ji nazývá Foucault), jsou předmětem směny a komunikace, které působí uvnitř systémů. Jedním z takových systémů je rituál, který jedince opravňuje k mluvení. Habitus jej zas předurčuje k činu. Tato dvě pnutí utváří dynamiku (v našem případě kulturního) pole, kde moc je určena symbolickým ziskem, „protože distinktivní moc kulturního vlastnictví anebo praxe – artefaktu, kvalifikace, filmové kultury – má tendenci klesat s růstem absolutního počtu lidí, kteří si je přisvojují“¹⁹⁹.

Diskurzivní moc festivalů se posiluje opakováním. Respektive opakováním s variacemi. Svoje ideje formulují různými slovy, používají rozličné komunikační strategie, zdokonalují systém nakládání s průzračnou vrstvou a zároveň stupeň skrytosti zastřených vrstev. Hrou s nezveřejňovanou částí svého fungování posilují roli klíčových pracovníků, „diskurzivních uzlů“ v organizaci, které zajišťují kontrolu nad mírou korespondence zastřené a průzračné vrstvy tak, aby diskurzivní moc co nejvíc posílila. Tito uzloví pracovníci přitom pracují s identitou, jejíž definice dává jejich konání (a sladování zastřené a průzračné) rámeček, omezení, v jejichž prostoru se musí pohybovat, ale zároveň jim vytváří platformu pro konstrukce různých aspektů identity. „Identita tkví v očekáváníích, předpokladech a přesvědčeních skupin relativně homogenních aktérů nazývaných publiky, kteří mohou být interní nebo externí k organizacím.“²⁰⁰ Toto pojetí bychom rádi kriticky ještě posunuli. Role očekávání a přesvědčení publik je pro vytváření veřejně sdílené identity zásadní. Avšak není jediným klíčovým faktorem. Tou protějšší plochou identity je právě uplatňovaná diskurzivní moc.

Uzavřeme taky úvahy o účelovosti diskurzivních projevů z hlediska organizace. Je nesporné a zmiňovanými výzkumy prokázané, že podpora jednotlivých filmů a autorů, jakož i rozvoj a posuny filmového umění a průmyslu jsou motivací i důsledkem

¹⁹⁹ Pierre Bourdieu, *Distinction: a social critique of the judgement of taste*. London: Routledge 2010, s. 227.

²⁰⁰ Brian Moeran – Jesper Strandgaard Pedersen (eds.), *Negotiating Values in the Creative Industries: Fairs, Festivals and Competitive Events*. Cambridge – New York: Cambridge University Press 2011, s. 169.

existence festivalů. Svoji diskurzivní moc využívají k těmto účelům otevřeně. Druhá rovina utilitárnosti však směřuje k reprodukci, udržení a rozvoji samotné organizace, jejího „těla“ (členů organizace a jejich know-how a znalostí) i „duše“ (ideologického rámce, který reprezentuje). Tato rovina mnohem více pracuje se zastřenou částí mohutnosti diskurzu. Někdy dokonce může mezi zastřenou a průzračnou částí vzniknout pásmo argumentační fabulace. To se týká zmiňovaných čísel návštěvnosti (u nichž se teoretici i praktici shodně domnívají, že je organizace zpravidla nadsazují) či přihlášených filmů, ale i dalších procesů, jako je třeba vytváření obrazu o porotě jakožto plně kompetentního a na základě zjevných kritérií sestaveného orgánu oprávněného udělit ocenění, která pak mají dopad na vybraná díla (kdyby byla legitimita poroty zpochybněna, ocenění by nevytvořilo tak silnou kulturní hodnotu, jakou vytváří).

„Jazyková směna – tj. komunikační vztah mezi emitentem a recipientem, založená na šifraci a dešifraci, tedy na uplatnění jistého kódu nebo generativní kompetence – je současně směnou ekonomickou, jež se realizuje v určitém symbolickém silovém vztahu mezi výrobcem (vybaveným jazykovým kapitálem) a spotřebitelem (či trhem) a dokáže zajistit určitý hmotný nebo symbolický zisk. Jinými slovy, promluvy nepředstavují pouze (leđa výjimečně) znaky určené k pochopení a dešifraci. Jsou to také znaky bohatství, které mají být ohodnoceny a oceňovány, a znaky autority, které si mají získat víru a poslušnost.“²⁰¹ Pro účel reprodukce a zachování organizace je klíčové argumentační pásmo (mezi průzračnou a zastřenou vrstvou diskurzu), jímž zpřístupňuje zastřenou rovinu (a plně tak uplatňuje svoji diskurzivní moc). Ti, kteří mají na zachování organizace přímý vliv (financovatelé, politikové) se musí cítit ujištěni, že je jim organizace otevřená co do svého fungování i působení, a zároveň musí vidět v jejím působení smysl.

V jazykovém projevu vůči těmto institucím tedy organizace promyšleně pracuje se svým symbolickým kapitálem a s rétorickou obratností na rozhraní zastřeného řádu diskurzu. Tato schopnost rozumné, konzistentní, účelové, prokazatelné argumentace je vkladem do jazykové směny, který má být odměněn deklarovanou podporou. Jak materiální, tak ideovou, čímž organizace posiluje svoji legitimitu, pozici a autoritu v kulturním poli, upevňuje svoje základy a zároveň svoji konkurenceschopnost vůči dalším aktérům v rámci festivalového okruhu. „Jinak řečeno, aby nějaká věc mohla ve

²⁰¹ Pierre Bourdieu, *Co se chce říct mluvením: ekonomie jazykové směny*. Praha: Karolinum 2014, s. 41.

směně reprezentovat jinou, musí už mít hodnotu. A přesto hodnota existuje pouze uvnitř (aktuální nebo potenciální) reprezentace, tzn. v rámci směny anebo směnitelnosti. Odtud možnost dvojího čtení: jedno analyzuje hodnotu v samotném aktu směny v okamžiku, kdy se nabyté a odevzdávané protnou. Druhé čtení ji analyzuje jako předcházející směně a jako první podmínku její možnosti.²⁰² Tím se dostáváme do kruhu legitimacy. Podpora k samotné existenci vede k reprodukci struktury, organizace trvá a opakovaně pořádá festivalovou událost, čímž opět zvyšuje kulturní hodnotu, která zas přispívá k munitě v argumentačním pásmu vůči klíčovým podporovatelům, atd.

Foucault podle Marcelliho „nastoluje problém kulturních a historických předpokladů uspořádání obecně... nastoluje problém tohoto pořádku, který podmiňuje jednotlivé kulturní aktivity, rozvíjející se jak v teorii, tak v praxi. Úvahy nad roztržštěným prostorem ho přivedly k myšlence dvojaké, kulturní a historické podmíněnosti řádu. Bytí řádu v této perspektivě vystupuje jako něco základního, a dokonce nejzákladnějšího, protože podmiňuje všechno, od perceptivních schémat až po praktické činnosti a teorie. Přitom je historicky a kulturně relativizované, protože neexistuje jeden společný řád, ale jenom rozličné, navzájem nezredukovatelné modalities řádu.“²⁰³ Kulturní podmíněnost průzračného řádu diskurzu festivalových organizací je stimulace vzniku a zvyšování kulturních hodnot vybraných děl a autorů. Kulturní podmíněnost zastřenému řádu je dána potřebou kulturního tajemství, jednak jako nástroje konkurenceschopnosti, ale zároveň jako způsobu fungování organizací, jejichž náplní prací je něco tak subjektivního jako výběr a posuzování uměleckých děl. Historická podmíněnost průzračného řádu je dána veřejným působením kulturních organizací jako hybatelů kulturního pole. Historická podmíněnost zastřenému řádu je zřejmě nejkomplicovanější a nejkomplicovanější kategorií. Jedna její část vychází z kořenů estetiky, která po celou dobu své existence hledá a přehodnocuje definici umění²⁰⁴. Další však vychází z politicko-společenského kontextu, v němž je nutné vždy aktuálně obhajovat existenci organizace v souladu s převládajícím paradigmatem účelnosti.

²⁰² Michel Foucault, *Slova a věci*. Brno: Computer Press 2007, s. 150–151.

²⁰³ Miroslav Marcelli, *Michel Foucault, alebo, Stať sa iným*. Bratislava: Kalligram 2005, s. 61.

²⁰⁴ Srov. antologii textů z dějin estetiky shrnujících různé proudy uvažování nad definicí umění: Tomáš Kulka – Denis Ciporanov (eds.), *Co je umění?: texty angloamerické estetiky 20. století*. Červený Kostelec: Pavel Mervart 2010.

V případě festivalů prezentujících tvorbu z okraje kinematografie je zde celé dědictví opomíjených částí umění, dobově neuznávaných či zneuznaných, které se později staly kánonem, anebo týkajících se skupinových identit, které se samy prezentují jako na okraji společnosti (sexuální či etnické menšiny), či témat, která jsou akademickým nebo populárně-mediálním prostředím za menšinová označená (genderové otázky, feminismus).

„Jde o to, obrátit tradiční problém. Neklást už otázku: jakým způsobem může svobodná vůle subjektu vstupovat do hutnosti věcí a dodávat této hutnosti smysl, jak může zvnitřku oživovat pravidla jistého jazyka a ozřejmovat tak záměry, které jsou mu vlastní? Jde o to, klást spíše tyto otázky: jak, za jakých podmínek a v jaké podobě se může něco, jako je subjekt, objevit v řádu diskursu? Jaké místo může zaujímat v každém typu diskursu, jaké může být jeho působení, jakým pravidlům se podřizuje? Jde krátce o to, zbavit subjekt (nebo jeho náhradníka) jeho původní zakládající role a analyzovat jeho roli jako proměnnou a komplexní funkci diskursu.“²⁰⁵ Příklady pozice subjektu jsme uvedli v případě výběru filmů, volby porotců a práce poroty. O co víc v rovině skryté subjekt působí, a to víc, silnějších a rutinou ověřených a do organizace vžitých mechanismů organizace potřebovala, aby mohla vyjít s výsledky působení těchto subjektů k rozhraní s průzračným řádem. Například pro komunikaci porotců existuje celý systém pravidel. Jsou to jedni z nejvzácnějších hostů – tak jsou prezentováni na oficiálních událostech (zahájení, zakončení), tak je o ně pečováno (mají svého delegáta, přijíždějí s doprovodem, organizace hradí veškeré náklady na jejich cestu i pobyt), jsou do jisté míry chráněni (jejich jednání probíhá za zavřenými dveřmi) a jsou stanovena pravidla, jak se rozhodnutí komunikuje (porota napíše odůvodnění, které se zveřejňuje předem definovanými kanály (tisková zpráva, web, sociální sítě, média atp.), v předem daném načasování (do určité doby platí na informaci o vítězných filmech embargo, pak se vypouští všemi kanály, aby zcela ovládlo diskurzivní prostor), vyhlášení cen i sdělení odůvodnění jsou v podstatě ritualizovány, čímž je opět podporována jejich legitimita a rozhodnutí tak získává svoji váhu, překlápí se celé do průzračné roviny diskursu a z této pozice nadále vystupuje.

²⁰⁵ M. Foucault, *Diskurs, autor, genealogie: tři studie*, s. 61–62.

Diskurzivní gesta

Organizace vytváří (produkuje) diskurzivní gesta různé síly. V případě filmových festivalů je příkladem silného gesta výběr filmu. Film je zviditelněn mnoha kanály: v tiskovinách, na webu, ústně, projekcí, diskusí, potenciálně v mediální reflexi. Velmi silným diskurzivním gestem je udělení festivalové ocenění. Naproti tomu pouze podpůrnou roli má například vysvětlení rozhodnutí o výběru anebo vyzdvižení určitých kvalit kurátorem.

Diskurzivní gesto je výsledek procesu, který má standardizovaný průběh a který má projev vnější jedinci. Může být směřován dovnitř instituce i z ní ven. Proces nemusí být záměrný ani účelový, i když ve většině případů tomu tak je. Projev ale může vyvstat i z nezáměrného průběhu procesu, například když oceněný režisér ve svém projevu na ceremonii vysloví v rámci poděkování politické stanovisko. Síla tohoto gesta je dána podpůrnými mechanismy pro rozšíření jeho potenciálního dopadu. Dopad mnoha těchto gest není možné nijak změřit. Sociologickými metodologiemi by zřejmě bylo možné popsat kvalifikovaný odhad. Proto se nesoustředíme na dopad, ale na sílu, tedy na mechanismus působení a možnosti jeho posilování ze strany jeho producenta (emitenta).

Důležitou roli hraje i sebereflexivní prvek, tedy uvědomování festivalů, že jsou součástí živé historie, která je bude později zkoumat a vyhodnocovat. Některá diskurzivní gesta tedy nejsou míněna pro momentální dopad, ale pro účel v dlouhodobějším časovém horizontu. Užitelnost na straně organizace jí však ukládá, že proces pro ni musí být méně nebo maximálně tak nákladný, jako je předpokládaná hodnota z jeho projevů získaná.

Nezapomeňme však i na méně nápadná diskurzivní působení. Péče o hosty a způsob komunikace s nimi vytváří síť kontaktů a podporovatelů, kteří upevňují alternativní legitimitu, o níž se dá opřít, když jiná selže – když například financéři (ať už veřejní, anebo soukromí) sníží svoji podporu, organizace „svolává“, shromažďuje opěrné body z jiné oblasti legitimacy (například chválu a podporu určité skupiny filmových profesionálů anebo kulturních autorit), aby ukázala pevnost své pozice.

Stěží bychom hledali takový diskurzivní projev, který směřuje k podpoře filmového díla, autora nebo průmyslu, a nemá zároveň i aspekt směřující k udržení či posílení organizace samotné, resp. její pozice a vlivu. I tak banální věc, jakou je tisková

zpráva zveřejňující festivalový program a zjevně propagující filmy, které se budou promítat, je zároveň nástrojem organizace, jak ukázat svůj význam v tom, kteří autoři zde premiérově uvádí svoje díla, jaké filmy festival objevuje pro lokální publikum, jakou pozici má v mezinárodním kontextu. Festival Diagonale kdysi v rámci merchandisingu vytvořil i festivalový zákusek, který nabízela vybraná místa ve městě konání (Štýrský Hradec) a navrhl ho a zpracoval místní cukrář podle designu festivalu. Zákusek nebyl jen nástrojem propagace, ale taky propojování s místními obyvateli, protože ti tvoří jednu z legitimizačních elementů organizace v místě jejího konání. Přízeň a zapojení domácích obyvatel také slouží jako argument vůči regionálním politickým autoritám, které jsou zpravidla nejen nutnými podporovateli, ale také významnými financiéři organizace.

Okrajové části kinematografie čili filmy produkované mimo dominantní estetické anebo produkční (výrobní) paradigma potřebují festivaly jako jednu z mála možností prezentace v kontextu, kde je jim věnována hlavní pozornost, kde jsou ústředním bodem nejenom prezentace, ale i reflexe a ocenění. Tyto festivaly však zároveň zaměřené na nedominantní oblasti potřebují jako jeden z elementů prezentace své identity, legitimizaci své pozice a rovněž vysvětlování této pozice. Rétorika analyzovaných festivalů pracuje s poukazováním na toto zaměření jako na důležitou hodnotu: dávají prostor něčemu, co nemá místo jinde, vymezují se vůči většinové a komerční kultuře, vůči mnoha mechanismům fungování filmového průmyslu. Historicky tak navazují na rétoriku avantgardních hnutí, pro něž bylo jasné vymezení a zároveň značné ocenění novostí, staví se do pozice obhájce vyloučených, ale současně musí myslet na svůj status, který musí částečně tomuto vyloučení vzdorovat (například ke vztahu k donátorům anebo požadavkům a očekáváním komunity).

„Skutečná‘ historie dává vyniknout události v tom, co na ní může být jedinečné a vyostřené. Událost – pod tím nesmíme chápat nějaké rozhodnutí, smlouvu, vládu nebo nějakou bitvu, ale vztah sil, který se mění, nějakou moc, jež byla zabavena, nějaký slovník, který byl převzat a obrácen proti svým uživatelům, nějaké ovládní, jež se oslabuje, uvolňuje, otravuje sebe sama, je to někdo jiný, jenž vstupuje, a tento vstup je maskován.“²⁰⁶ Vztah sil je především vztahem idejí a zájmů, jak jsme se o nich zmínili

²⁰⁶ M. Foucault, *Diskurs, autor, genealogie: tři studie*, s. 86.

v kapitole *Metodologie*. Ideje reprezentující přesvědčení a hodnoty, které chce organizace vytvářet anebo zviditelňovat, a zájmy aktérů, jednotlivých jedinců a skupin, jež jsou klíčové pro přežití, reprodukci struktury. Zájmy zahrnují i předpoklady a očekávání a organizace má jistou míru vůle jim vyjít vstříc v průzračném řádu jí koprodukovaného diskurzu. Hlavní napětí, anebo zápas, který Foucault popisuje, probíhá jednak mezi zájmy organizace a zájmy skupin klíčových pro její legitimitu a kontinuitu, a jednak v pásmu argumentace (včetně zmiňovaných argumentačních fikcí), kde musí hledat rétorické a komunikační strategie pro účelové vysvětlení či zviditelnění jevů, rozhodnutí a procesů v zastřeném diskurzivním řádu. Tento zápas má za cíl udržet, znovuoživit anebo nastolit takové rozložení sil, které podpoří vybraná díla a autory, rozvine kinematografickou kulturu a průmysl, ale zároveň bude minimálně dostatečný k udržení a růstu konkrétní organizace samotné.

Tyto popsané procesy jsou nevyhnutelnou podmínkou k tomu, aby instituce filmového festivalu byla významnou pro okrajové části kinematografie, aby jim mohla nabídnout variabilitu významů a přínosů, aby byla vnímána jako užitečná a funkční a aby tyto legitimizační aspekty užitečnosti a funkčnosti byly vtěleny přímo do instituce samotné. Zároveň je k jejímu přežití nutné tajemství. Zastřený diskurzivní řád, v němž instituce působí a jež spoluutváří, je součástí nejen způsobu jejího fungování, ale i nástrojem její reprodukce, pomocí pásma argumentace, které alespoň horizont tohoto řádu převádí do režimu viditelného, a dělá ho součástí průhledného řádu. Dvojitý diskurzivní řád je tedy podstatnou složkou fungování a kontinuity instituce a způsob nakládání s oběma určuje pak projevem její diskurzivní moci v kulturním poli.

Závěr

Práce *Filmové festivaly ve vztahu k okrajovým částem kinematografie* se věnuje festivalům experimentálních filmů, resp. prezentaci filmové avantgardy. Metodologicky vychází primárně z diskurzivního neoinstitucionalismu. V kritickém průhledu do festivalových studií shrnuje a do přehledných kategorií rozděluje různorodá tematická zaměření i metodologické přístupy, které tento podobor využívá především v posledních deseti letech, kdy se badatelský a výzkumný zájem o filmové festivaly prohloubil a rozrostl. Využívání interdisciplinárních metodologií je pro festivalová studia do velké míry příznačné. Rozšířenou je například teorie sítí (actor-network theory), ale používají se též narativní analýzy, etnografické či sociologické přístupy. Festivaly již byly zkoumány i jako organizace, nikoli však z pohledu nejnovějších institucionálních teorií. I nový institucionalismus vychází z teorie organizací, i když především z jejich kritických čtení. Po definování a uplatnění strukturálního, historického a normativního nového institucionalismu se začal prosazovat směr nazvaný diskurzivní, který se zaměřuje na instituci v poli interakcí a na její diskurzivní působení. Z tohoto pohledu se dívá i na proces změn, jako na dynamický, vnitřně podmíněný proces s diskurzivními důsledky. Směr se rozvinul v nultých letech 21. století v politické vědě jakožto přímý následovník, resp. komplement tří již zavedených nových institucionalismů. Jedním z cílů práce bylo najít možnost a uplatnit diskurzivně nový institucionalismus pro zkoumání instituce filmového festivalu, který prezentuje díla okrajových, resp. nedominantních částí kinematografie (převážně experimentální filmy), adaptovat tuto metodologii pro festivalová studia obecně a tuto adaptaci zároveň v některých aspektech konkretizovat.

Zatímco festivalovou organizací chápeme jednotlivou organizační jednotku, festivalová instituce je obecnou entitou v kulturním poli, v prostoru filmového průmyslu. Organizace je jednotka v konkrétní rovině sítě organizací, instituce je abstraktní entitou zobecňující organizační rysy a procesy konkrétních jednotek festivalového okruhu.

Historický exkurz rozebíral institucionalizaci filmové avantgardy a růstu organizací věnujících se podpoře, šíření a prezentaci experimentálního filmu. Mezi prezentační formáty, které vykazovaly atributy později festivalové události, patřily výstavy, zpravidla fotografické, které začaly začleňovat i předvádění „pohyblivých

obrazů“. Zároveň se avantgarda projevovala jako hnutí se svými spolky, profesními sdruženími, mediální reflexí či konferencemi. Zrod festivalových událostí podnítil v poválečném období i vznik festivalů zaměřených na experimentální film (festival v americkém Ann Arboru vznikl v roce 1963), a v 60. a 70. letech vznik družstevních distribučních společností zaměřených na experimentální a nezávislou tvorbu. Nejvíce těchto atributů (filmový program, porota hodnotící filmy a udílející cenu, finanční odměna navázaná na cenu) vykazovala výstava FiFo v německém Stuttgartu v roce 1929, která prezentovala rozsáhlý filmový program kurátorsky připravený filmařem a teoretikem avantgardy Hansem Richterem.

Případové studie se věnovaly vybraným festivalovým událostem (konkrétně kanadskému festivalu Images a festivalu v Ann Arboru, který probíhá ve státě Michigan), každá z nich byla zaměřena na některý z pozorovaných aspektů. Studie kanadského festivalu Images se zaměřila na rétoriku vlastní prezentace v historické perspektivě a na důraz na uvádění světových premiér. Potvrdila hypotézu pozorovanou v přístupu prakticky všech festivalů experimentálních filmů – a totiž, že premiérový status filmů není klíčovým kritériem při sestavování programu. Americký festival v Ann Arboru je nejstarším dodnes trvajícím festivalem experimentálních filmů na světě. V jeho případové studii vynikl komunitní charakter festivalu, který vychází z okolností jeho založení a způsobu ekonomického i sociálního fungování a působení. Jihokorejský EXiS je sice během roku téměř neviditelnou událostí, ale je klíčovým místem prezentace experimentální tvorby celého asijského kontinentu.

Festivalové organizaci se věnovala samostatná kapitola, která kromě vyabstrahování organizační struktury vyznačila (komunikační a procesní) cesty strukturou organizace, které disponují silným diskurzivním vlivem. Mezi klíčové uzly diskurzivního působení nepatří pouze pozice určené pro vnější komunikaci skrze média (PR, marketing), ale rovněž guest service a různé složky programového oddělení. Mezi festivaly se liší míra komunikace dramaturgů. Zatímco některé projevy mají všechny festivaly společné (například, že neodůvodňují odmítnutí přihlášeného filmu), v jiných se zcela liší (třeba v míře zapojení dramaturgů do přímého kontaktu s tvůrci, anebo v rozsáhlosti písemných či mluvených výstupů, v nichž dramaturgové svoje programová rozhodnutí, přístupy a vize vysvětlují, zdůvodňují, obhajují nebo argumentují). Důležitým prvkem pak jsou i tištěné či mediální výstupy, které festival publikuje anebo k jejich vzniku přispívá (komunikací s novináři, tiskovými zprávami a dalšími

podklady), a mírou, jakou v nich odkrývá anebo vůbec prezentuje svoje know-how, podporuje obraz své jedinečnosti i konkurenceschopnosti a dodává financierům či politickým příznivcům materiál k opakované legitimizaci a podpoře události.

Díličními zjištěními práce jsou odlišné distribuční praktiky od těch v dominantní části kinematografie. Jedním z odlišujících elementů je premiérový status filmů. Producenti a autoři experimentálních filmů neuvažují u určování copyrightu „obchodně“, filmy zpravidla nemají pevnou distribuční strategii. Dalším rozdílem je vztah k distribučním společnostem experimentálních filmů, které jsou spíše správci děl než distributory v klasickém slova smyslu, již svěřená díla i propagují, vytvářejí pro ně individuální prezentační a festivalové strategie a obchodní plán. Festivaly za experimentální filmy, zvláště ty ve správě distribučních společností, zpravidla platí, avšak rozdělení zisků vždy zahrnuje značný podíl (minimálně 50 %, některé distribuční společnosti až 70 %) pro umělce, takže tento distribuční způsob je pořád přímou podporou autorů filmů.

Podkapitola *Festivalová ocenění* se věnuje cenám udělovaným na festivalech, jakožto systému nakládání se symbolickým kapitálem, a politice i způsobu sestavování a práce festivalových porot. Zatímco se již několik kvantitativních i kvalitativních výzkumů (ať už z perspektivy festival studies, nebo šířeji kreativních průmyslů) věnovalo analýze dopadu festivalových ocenění na ohodnocená díla a jejich další uplatnění v kulturním poli, pouze rámcově byla analyzována práce festivalových porot a vůbec nebyl zohledňován proces výběru porotců, resp. procesy uvnitř festivalové organizace, které k ustavení a sestavení konkrétních porot vedou. Díličím důvodem je nedostatečná dostupnost informací. V tomto oddílu jsem mohla využít, v duchu reflexivního přístupu (jak to dělá například reflexivní antropologie), přístup zainteresovaného pozorovatele, a na základě vlastních mnohaletých profesionálních zkušeností popsat (z pozice insidera) i tuto skrytou stránku festivalové události.

Díličím závěrem práce bylo vytvoření typologie festivalů dle jejich diskurzivního působení. Po sumarizaci některých již vytvořených a – vzhledem ke zkoumanému aspektu – relevantních typologií, práce navrhuje tři typologie nové. Dvě vznikly v pracovním procesu analýzy instituce především jako podpůrného nástroje k analýze organizace a procesů, třetí typologie je už zaměřena výhradně na diskurzivní působení festivalové instituce. Tato typologie je užitečná z hlediska uvažování nad habitusy jednotlivých organizací i nad způsobem utváření kulturní hodnoty jak jednotlivých

prezentovaných filmů, tak autorů promítaných děl, avšak i festivalů jakožto jednotek v kulturním poli, a to jak při zkoumání jejich kulturního, tak ekonomického působení v rámci filmového průmyslu. Při dělení na festivaly amatérské, poloprofesionální a profesionální se kapitola věnovala i problematice růstu organizace a krizí, které musí expandující organizace překonávat (anebo jim předcházet), a dopadu tohoto růstu na konkrétní komunikační a procesní mechanismy či samotnou podobu struktury festivalové organizace.

Adaptace diskurzivního nového institucionalismu do festivalových studií je užitečným nástrojem pro možnost zkoumání jejich diskurzivního působení a také jeho dopadů. Pro tuto práci byl nicméně zásadní pohled na stranu instituce, tedy organizací, jejich struktur a procesů, aby pojmenovala způsob utváření a nakládání s diskurzivní mocí. Bez porozumění tomu, jak festivalová organizace svoji diskurzivní moc produkuje a vytváří, nelze dále zkoumat, jaký dopad její diskurzivní působení (na konkrétní subjekty či mechanismy) v kulturním poli má.

Původním záměrem práce bylo ve festivalové organizaci definovat diskurzivně silné procesy i pozice a analyticky pojmut, jak festivalová organizace vytváří a projevuje svoji diskurzivní moc. Analýza organizační struktury, procesů, rutin – habitů festivalové instituce však neustále vykazovala výrazný prvek motivace a uplatňování diskurzivní moci nejen k prosazení idejí a zájmů instituce v kulturním poli, ale také k udržení, reprodukci a rozvoji samotné organizace. Závěrem tedy je tvrzení, že uplatňování diskurzivní moci festivalů je sice používáno k – jak ukázaly výzkumy, účinné – podpoře konkrétních filmových děl nebo autorů, podpoře a rozvoji filmového průmyslu, ale také, a to v nemalé míře, k reprodukci, resp. udržení a rozvoji samotné festivalové instituce.

V diskurzivním působení instituce navrhuje rozlišení na diskurzivní řád průzračný a řád zastřený. Zatímco první zahrnuje viditelné projevy, druhý obsahuje ty, které jsou skryté uvnitř organizace. Mezi těmito dvěma oblastmi je argumentační pásmo, které umožňuje procesy zastřeného řádu také komunikovat, i když v některých případech na základě účelových argumentačních fikcí, přičemž jejich převládající účel je podpora působení ve prospěch reprodukce struktury instituce, tedy udržení a rozvoje konkrétní festivalové organizace a její konkurenceschopnosti v rámci festivalového okruhu.

Bibliografie

Články v odborných periodících

ACCIARI, Monia: Film Festival and the Rhythm of Social Inclusivity: The Fluid Spaces of London Indian Film Festival and Florence Indian Film Festival. *Cinergie: Il cinema e le altre arti* 6, 2014, s. 15–24. Dostupný na WWW: <<http://www.cinergie.it/?p=4911>> [cit. 1. 3. 2016].

ALLAN, Blaine: The Festival of Festivals in the Toronto of Torontos. *Queen's Quarterly* 95, 1988, č. 4, s. 813–823.

ANDREWS, David: Art Cinema as Institution, Redux: Art Houses, Film Festivals, and Film Studies. *Scope: An Online Journal of Film & TV Studies*, 2010, č. 18. Dostupný na WWW: <<http://www.scope.nottingham.ac.uk/article.php?issue=18&id=1245>> [cit. 12. 12. 2010].

ARMATAGE, Kay: Sidebar: Traveling Projectionist Films. *Film International* 6, 2008, č. 4, s. 41–42.

BÂ, Saër Maty: Transnational Mission, International Dynamics: A Report on the International Film Festival Workshop. *Senses of Cinema* 51, 2009. Dostupný na WWW: <<http://archive.sensesofcinema.com/contents/festivals/09/51/film-festival-workshop.html>> [cit. 1. 6. 2014].

BECKER, Edith: The New York Lesbian and Gay Experimental Film Festival. *Jump Cut: A Review of Contemporary Media* 37, 1992. Dostupný na WWW: <<http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC37folder/NYexptlGayLesFest.html>> [cit. 15. 6. 2014].

BOEHRINGER, Kathe – CROFTS, Stephen: The Triumph of Taste. *The Australian Journal of Screen Theory* 8, 1980, s. 69–79.

BURGESS, Diane: Bridging the Gap: Film Festival Governance, Public Partners and the „Vexing“ Problem of Film Distribution. *Canadian Journal of Film Studies / Revue Canadienne d'Études Cinématographiques* 21, 2012, č. 1, s. 2 – 20.

CASTLE, Scott: What's in a Name? Does the Term „Online Film Festival“ Mean Anything at All? *The Independent: Film and Video Monthly* 23, 2000, č. 6, s. 18–20.

CZACH, Liz: Film Festivals, Programming, and the Building of a National Cinema. *The Moving Image* 4, 2004, č. 1, s. 76–88.

DAMIENS, Antoine: „Queer Cannes: On the Development of LGBTQ Awards at A-List Festivals.“ A Festival Report. *Synoptique* 3, 2015, č. 2, s. 93–100. Dostupný na

WWW: <<http://synoptique.hybrid.concordia.ca/index.php/main/article/view/65>>, s. 96–97 [cit. 1. 3. 2016].

DE VALCK, Marijke: Reflections on the Recent Cinephilia Debates. *Cinema Journal* 49, 2010, č. 2, s. 132–139.

DE VALCK, Marijke: „Screening“ the Future of Film Festivals: A Long Tale of Convergence and Digitization. *Film International* 6, 2008, č. 4, s. 15–23.

DE VALCK, Marijke: Supporting Art Cinema at a Time of Commercialization: Principles and Practices, the Case of the International Film Festival Rotterdam. *Poetics* 42, 2014, s. 40–59.

DE VALCK, Marijke – SOETEMAN, Mimi: „And the Winner is...“: What Happens Behind the Scenes of Film Festival Competitions. *International Journal of Cultural Studies* 13, 2010, č. 3, s. 290–307.

DERRETT, Ros: Festivals & Regional Destinations: How Festivals Demonstrate a Sense of Community & Place. *Rural Society* 13, 2003, č. 1, s. 35–53.

DI FOGGIA, Giacomo: Cinephilia and Festivals: On the Need to Analyze the Lives and Ideas of Festival Founders. *Cinergie: Il cinema e le altre arti* 6, 2014, s. 42–49.
Dostupný na WWW: <<http://www.cinergie.it/?p=4929>> [cit. 1. 3. 2016].

DI CHIARA, Francesco – RE, Valentina: Film Festival/Film History: The Impact of Film Festivals on Cinema Historiography. Il cinema ritrovato and beyond. *Cinemas: Revue d'études cinématographiques | Cinemas: Journal of Film Studies* 21, 2011, č. 2–3, s. 131–151.

DINKLA, Lina: Festivals und digitale Filmeinreichungen | Festivals and Digital Film Submissions. *Short Report: KurzfilmMagazin*, 2012, s. 62–67.

DODDS, John C. – HOLBROOK, Morris B.: What's an Oscar Worth? An Empirical Estimation of the Effects of Nominations and Awards on Movie Distribution and Revenues. *Current Research in Film: Audiences, Economics and Law* 4, 1998, s. 72–88.

DUVIGNAUD, Jean: Festivals: A Sociological Approach. *Cultures* 3, 1976, č. 1, s. 13–28.

EVANS, Owen: Border Exchanges: The Role of the European Film Festival. *Journal of Contemporary European Studies* 15, 2007, č. 1, s. 23–33.

FALASSI, Alessandro: Time Out of Time: Essays on the Festival. Albuquerque: University of New Mexico Press 1987, s. 4.

FEHRENBACH, Heidi: Mass Culture and Cold War Politics: The Berlin Film Festival of the 1950s. In: Táž, *Cinema in Democratizing Germany: Reconstructing National Identity after Hitler*. Chapel Hill – London: University of North Carolina Press 1995, s.

234–259.

GAMSON, Joshua: The Organizational Shaping of Collective Identity: The Case of Lesbian and Gay Film Festivals in New York. *Sociological Forum* 11, 1996, č. 2, s. 231–261.

GETZ, Donald: Event studies: theory, research and policy for planned events. 2nd ed. London: Routledge 2012. Events management series. ISBN 978-1-136-46062-3.

Dostupný na WWW:

<<http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&scope=site&db=nlebk&db=nlabk&AN=549296>> [cit. 13. 4. 2016].

GETZ, Donald: The Nature and Scope of Festival Studies. *International Journal of Event Management Research* 5, 2010, č. 1. Dostupný na WWW:

<<http://www.ijemr.org/docs/Vol5-1/Getz.pdf>> [cit. 16. 7. 2014].

GRAMATKE, Alexandra: Short Circuit: Ein Netzwerk europäischer Kurzfilm- und Videokunstverleiher | Short Circuit: A European Network of Short Film and Video Art Distributors. *Short Report: KurzfilmMagazin*, 2012, s. 24–25.

HÁJEK, Martin – HAVLÍK, Martin – NEKVAPIL, Jiří: Narativní analýza v sociologickém výzkumu: přístupy a jednotící rámeček. *Sociologický časopis / Czech Sociological Review* 48, 2012, č. 2, s. 199–223.

HASLAM, Mark: Vision, Authority, Context: Cornerstones of Curation and Programming. *The Moving Image* 4, 2004, č. 1, s. 48–59.

HERNANDEZ, Eugene: The Point of No Return: On-Line Film Festivals, Showcases & Distributors. *The Independent: Film and Video Monthly* 22, 1999, č. 9, s. 26–28.

CHIN, Daryl – QUALLS, Larry: Open Circuits, Closed Markets: Festivals and Expositions of Film and Video. *Performing Arts Journal* 23, 2001, č. 1, s. 33–47.

CHIN, Daryl – QUALLS, Larry: To Market, to Market. *Performing Arts Journal* 20, 1998, č. 1, s. 38–43.

CHIN, Daryl: Festivals, Markets, Critics: Notes on the State of the Art Film. *Performing Arts Journal* 19, 1997, č. 1, s. 61–75.

IORLANOVA, Dina: Showdown of the Festivals: Clashing Entrepreneurships and Post-Communist Management of Culture. *Film International* 4, 2006, č. 5, s. 25–37.

JAIMANGAL-JONES, Dewi: Utilising ethnography and participant observation in festival and event research. *International Journal of Event and Festival Management* 5, 2014, č. 1, s. 39–55.

JOST, Jon: The Big Circus. *Undercurrent* 6, 2010. Dostupný na WWW:

<http://www.fipresci.org/undercurrent/issue_0609/jost_circus.htm> [cit. 1. 6. 2014].

- KOVEN, Mikel J.: Film Festivals as Spaces of Meaning: Researching Festival Audiences as Producers of Meaning. *The Worcester Papers in English and Cultural Studies* 6, 2008. Dostupný na WWW: <http://www.worc.ac.uk/documents/MK_Issue6_2008.doc> [cit. 1. 6. 2014].
- LEHRER, Jeremy: But Will It Play in Peoria: Two Festival Curators Assess the Audience for Experimental Media Today. *The Independent: Film and Video Monthly* 22, 1999, č. 6, s. 28–31.
- LOIST, Skadi: Precarious Cultural Work: About the Organization of (Queer) Film Festivals. *Screen* 52, 2011, č. 2, s. 268–273.
- MA, Ran: Celebrating the International, Disremembering Shanghai: The Curious Case of the Shanghai International Film Festival. *Culture Unbound: Journal of Current Cultural Research* 4, 2012, s. 147–168, zejm. s. 153. Dostupný na WWW: <<http://www.cultureunbound.ep.liu.se/v4/a08/>> [cit. 1. 3. 2016].
- MARKS, Laura U. (ed.): Film Programming. *The Moving Image* 4, 2004, č. 1, s. 1–88.
- MAZZA, Carmelo – STRANDGAARD PEDERSEN, Jesper: Who's Last? Challenges and Advantages for Late Adopters in the International Film Festival Field. *Creative Encounters Working Papers* 16, 2008. Institut for Interkulturel Kommunikation og Ledelse, November 2008. Dostupný na WWW: <<http://hdl.handle.net/10398/7782>> [cit. 1. 6. 2014].
- MEZIAS, Stephen – et al.: Much Ado about Nothing? Untangling the Impact of European Premier Film Festivals. *Creative Encounters Working Papers* 14, 2008. Institut for Interkulturel Kommunikation og Ledelse, September 2008. Dostupný na WWW: <<http://hdl.handle.net/10398/7781>> [cit. 1. 6. 2014].
- NICHOLS, Bill: Discovering Form, Inferring Meaning: New Cinemas and the Film Festival Circuit. *Film Quarterly* 47, 1997, č. 3, s. 16–30.
- NICHOLS, Bill: Global Image Consumption in the Age of Late Capitalism. *East-West Film Journal* 8, 1994, č. 1, s. 68–85.
- ONCINS, Estella: The Process of Subtitling at Film Festivals: Death in Venice? *International Journal of Humanities and Social Science* 3, 2013, č. 14, s. 70–80. Dostupný na WWW: <http://www.ijhssnet.com/journals/Vol_3_No_14_Special_Issue_July_2013/9.pdf> [cit. 1. 6. 2014].
- OOI, Can-Seng – STRANDGAARD PEDERSEN, Jesper: City Branding and Film Festivals: The Case of Copenhagen. *Creative Encounters Working Papers* 28, 2009. Dostupný z WWW: <<http://hdl.handle.net/10398/7939>> [cit. 15. 7. 2015].

- OOI, Can-Seng – STRANDGAARD PEDERSEN, Jesper: City Branding and Film Festivals: Re-Evaluating Stakeholder's Relations. *Place Branding and Public Diplomacy* 6, 2010, č. 4, s. 316–332.
- OSTROWSKA, Dorota: International Film Festivals as Producers of World Cinema. *Cinéma & Cie: International Film Studies Journal* 10, 2010, č. 14–15, s. 145–150.
- PATMORE, Chris: iPhone Film Festivals. *Film & Festival* 27, 2011, s. 16–17.
- PERANSON, Mark: First You Get the Power, Then You Get the Money: Two Models of Film Festivals. *Cineaste* 33, 2008, č. 3, s. 37–43. | Přetištěno in: Richard Porton (ed.), *Dekalog 3: On Film Festivals*. London: Wallflower 2009, s. 23–37.
- PERRY, Simon: Cannes, Festivals and the Movie Business. *Sight & Sound* 50, 1981 (podzim), č. 4, s. 226–232.
- PISU, Stefano: The USSR and East-Central European Countries at the Venice International Film Festival (1946–1953). *Illuminace* 25, 2013, č. 3, s. 51–63.
- PRIDE, Ray: The Prize Patrol: The Inexact Science of Festival Juries and Critics Awards. *The Independent: Film and Video Monthly* 25, 2002, č. 1, s. 26–29.
- QUALLS, Larry – CHIN Daryl: Three Blind Mice: Fairs, Festivals, Expositions. *Performing Arts Journal* 78, 2004, s. 62–71.
- RASTEGAR, Roya Zahra: Authenticity, Biography, and Race: A Critique of the 2013 Film Festival Circuit. *American Quarterly* 65, 2013, č. 4, s. 905–913.
- RASTEGAR, Roya: Difference, Aesthetics and the Curatorial Crisis of Film Festivals. *Screen* 53, 2012, č. 3, s. 310–317.
- ROBBINS, Papagena – SAGLIER, Viviane: Introduction: Other Networks: Expanding Film Festival Perspectives. *Synoptique* 3, 2015, č. 2, s. 1–8, zejm. s. 1.
- ROSS, Miriam: The Film Festival as Producer: Latin American films and Rotterdam's Hubert Bals Fund. *Screen* 52, 2011, č. 2, s. 261–267.
- RÜLING, Charles-Clemens – STRANDGAARD PEDERSEN, Jesper: Film Festival Research from an Organizational Studies Perspective. *Scandinavian Journal of Management* 26, 2010, č. 3, s. 318–323.
- SCOTT, Robert Dawson: Bridging the Cultural Gap: How Arts Journalists Decide What Gets onto the Arts and Entertainment Page. *Critical Quarterly* 41, 1999, č. 1, s. 46–56.
- SCHMIDT, Vivien A.: Discursive Institutionalism: The Explanatory Power of Ideas and Discourse. *Annual Review of Political Science* 11, 2008, s. 303–326. Dostupný na WWW:
<<http://www.annualreviews.org/doi/abs/10.1146/annurev.polisci.11.060606.135342>>[ci

t. 1. 3. 2016].

SCHMIDT, Vivien A.: Taking ideas and discourse seriously: explaining change through discursive institutionalism as the fourth „new institutionalism“. *European Political Science Review* 2, 2010, č. 1, s. 1–25. Dostupný na WWW:

<<http://cc.sjtu.edu.cn/G2S/eWebEditor/uploadfile/20120415134250019.pdf>> [cit. 1. 3. 2016].

SCHMIDT, Vivien A.: Taking Ideas and Discourse Seriously: Explaining Change through Discursive Institutionalism as the Fourth New Institutionalism. *European Political Science Review* 2, 2010, č. 1, s. 1–25. Dostupný na WWW:

<<http://journals.cambridge.org/action/displayAbstract?fromPage=online&aid=7205132>> [cit. 1. 3. 2016].

STEINHART, Daniel: Fostering International Cinema: The Rotterdam Film Festival, CineMart, and Hubert Bals Fund. *Mediascape* 2, 2006, s. 1–13. Dostupný na WWW: <http://www.tft.ucla.edu/mediascape/Spring06_FosteringInternationalCinema.pdf> [cit. 7. 12. 2015].

STEVENS, Kirsten: Fighting the Festival Apocalypse: Film Festivals and Futures in Film Exhibition. *Media International Australia*, 2011, č. 139, s. 140–148.

STRANDGAARD PEDERSEN, Jesper – MAZZA, Carmelo: International Film Festivals: For the Benefit of Whom? *Culture Unbound: Journal of Current Cultural Research* 3, 2011, s. 139–165. Dostupný na WWW:

<<http://www.cultureunbound.ep.liu.se/v3/a12/>> [cit. 15. 7. 2015].

WALBER, Daniel: Konference Fascinace očima amerického novináře. *Dok.revue*, 2. prosince 2015. Dostupný na WWW: <<http://www.dokrevue.cz/clanky/konference-fascinace-ocima-americkeho-novinare>> [cit. 13. 4. 2016].

ZIELINSKI, Ger (ed.): Film Festival Pedagogy: Using the Film Festival in or as a Film Course. Spec. Issue of *Scope: An Online Journal of Film & TV Studies* 26. Nottingham. Dostupný na WWW:

<<http://www.nottingham.ac.uk/scope/documents/2014/february/zielinski.pdf>> [cit. 1. 3. 2016].

ZIELINSKI, Ger: On the Production of Heterotopia, and Other Spaces, in and around Lesbian and Gay Film Festivals. *Jump Cut: A Review of Contemporary Media* 54, 2012. Dostupný na WWW:

<<http://www.ejumpcut.org/currentissue/gerZielinskiFestivals/index.html>> [cit. 15. 7. 2015].

Kapitoly v knihách / příspěvky ve sbornících

BARNES, Heather L.: Screening the Past at the Museum of Modern Art: An Interview with Joshua Siegel, Associate Curator of Film at MoMA and Co-founding Curator of To Save and Project: The MoMA International Festival of Film Preservation. In: Alex Marlow-Mann (ed.), *Film Festival Yearbook 5: Archival Film Festivals*. St. Andrews: St. Andrews Film Books 2013, s. 265–270.

BAZIN, André: The Festival Viewed as a Religious Order. In: Richard Porton (ed.), *Dekalog 3: On Film Festivals*. London: Wallflower 2009, s. 13–19.

BERRA, John: Selective Exhibition: The Sundance Film Festival and Its Significance to the Independent Sector. In: *Declarations of Independence: American Cinema and the Partiality of Independent Production*. Bristol (UK) – Chicago: intellect 2008, s. 143–160.

DAYAN, Daniel: Looking for Sundance: The Social Construction of a Film Festival. In: Ib Bondebjerg (ed.), *Moving Images, Culture and the Mind*. Luton: University of Luton Press 2000, s. 43–52. | Přetištěno in: Dina Iordanova (ed.), *The Film Festivals Reader*. St. Andrews: St. Andrews Film Studies 2013, s. 45–58.

DE VALCK, Marijke: Convergence, Digitisation and the Future of Film Festivals. In: Dina Iordanova – Stuart Cunningham (eds.), *Digital Disruption: Cinema Moves Online*. St. Andrews: St. Andrews Film Studies 2012, s. 117–129.

DE VALCK, Marijke: Drowning in Popcorn at the International Film Festival Rotterdam? The Festival as a Multiplex of Cinephilia. In: Marijke de Valck – Malte Hagener (eds.), *Cinephilia: Movies, Love and Memory*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2005, s. 97–109.

DE VALCK, Marijke: Film Festivals: Successful or Safe? (2007). In: Dina Iordanova (ed.), *The Film Festivals Reader*. St. Andrews: St. Andrews Film Studies 2013, s. 97–108.

DE VALCK, Marijke: Finding Audiences for Films: Programming in Historical Perspective. In: Jeffrey Ruoff (ed.), *Coming Soon to a Festival Near You: Programming Film Festivals*. St. Andrews: St. Andrews Film Books 2012, s. 25–40.

DE VALCK, Marijke – LOIST, Skadi: Film Festival Studies: An Overview of a Burgeoning Field. In: Dina Iordanova – Ragan Rhyne, *Film Festival Yearbook 1: The Festival Circuit*. St. Andrews: St. Andrews Film Studies 2009, s. 179–215.

DERRETT, Ros: Festivals, Events and the Destination. In: Ian Yeoman – Martin Robertson – Jane Ali-Knight – Siobhan Drummond – Una McMahon-Beattie (eds.), *Festival and Events Management: An International Arts and Culture Perspective*.

Amsterdam: Elsevier Butterworth-Heinemann 2004, s. 32–51.

ELSAESSER, Thomas: Film Festival Networks: The New Topographies of Cinema in Europe. In: Thomas Elsaesser, *European Cinema: Face to Face with Hollywood*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2005, s. 82–107.

FALICOV, Tamara: Migrating from South to North: The Role of Film Festivals in Funding and Shaping Global South Film and Video. In: Greg Elmer – Charles H. Davis – Janine Marchessault – John McCullough (eds.), *Locating Migrating Media*. Lanham (MD): Lexington Books 2010, s. 3–21.

FISCHER, Alex: „The Fully Clickable Submission“: How Withoutabox Captured the Hearts and Minds of Film Festivals Everywhere. In: Dina Iordanova – Stuart Cunningham (eds.), *Digital Disruption: Cinema Moves On-line*. St. Andrews: St. Andrews Film Studies 2012, s. 153–166.

FRODON, Jean-Michel: The Cinema Planet (2010). In: Dina Iordanova (ed.), *The Film Festivals Reader*. St. Andrews: St. Andrews Film Studies 2013, s. 205–215.

FUJIWARA, Chris: On Film Festivals (2010). In: Dina Iordanova (ed.), *The Film Festivals Reader*. St. Andrews: St. Andrews Film Studies 2013, s. 217–221.

HAGENER, Malte: Institutions of Film Culture: Festivals and Archives as Network Nodes. In: Týž (ed.), *The Emergence of Film Culture: Knowledge Production, Institution Building, and the Fate of the Avant-garde in Europe, 1919–1945*. New York: Berghahn 2014, s. 283–305.

HARBORD, Janet: Film Festivals: Media Events and the Spaces of Flow. *Film Cultures*. London: Sage 2002, s. 59–75.

HARBORD, Janet: Film Festivals-Time-Event. In: Dina Iordanova – Ragan Rhyne (eds.), *Film Festival Yearbook 1: The Festival Circuit*. St. Andrews: St. Andrews Film Studies 2009, s. 40–46. | Přetištěno in: Dina Iordanova (ed.), *The Film Festivals Reader*. St. Andrews: St. Andrews Film Studies 2013, s. 127–133.

CHEUNG, Ruby: Funding Models of Themed Film Festivals. In: Dina Iordanova – Ruby Cheung (eds.), *Film Festival Yearbook 2: Film Festivals and Imagined Communities*. St. Andrews: St. Andrews Film Studies 2010, s. 74–103.

ORDANOVA, Dina: Mediating Diaspora: Film Festivals and „Imagined Communities“. In: Dina Iordanova – Ruby Cheung (eds.), *Film Festival Yearbook 2: Film Festivals and Imagined Communities*. St. Andrews: St. Andrews Film Studies 2010, s. 12–44.

ORDANOVA, Dina: The Festival Circuit. In: Táž, *Budding Channels of Peripheral Cinema: The Long Tail of Global Film Distribution*. Blurb.com 2008, s. 25–32.

IORLANOVA, Dina: The Film Festival Circuit. In: Dina Iordanova – Ragan Rhyne (eds.), *Film Festival Yearbook 1: The Festival Circuit*. St. Andrews: St. Andrews Film Studies 2009, s. 23–39. | Přetištěno in: Dina Iordanova (ed.), *The Film Festivals Reader*. St. Andrews: St. Andrews Film Studies 2013, s. 109–126.

IORLANOVA, Dina: The Resources: Necessary Groundwork. In: Dina Iordanova – Ruby Cheung (eds.), *Film Festival Yearbook 3: Film Festivals and East Asia*. St. Andrews: St. Andrews Film Studies 2011, s. 189–195.

KARL, Lars: Zwischen politischem Ritual und kulturellem Dialog: Die Moskauer Internationalen Filmfestspiele im Kalten Krieg 1959–1971. In: Týž (ed.), *Leinwand zwischen Tauwetter und Frost: Der osteuropäische Spiel- und Dokumentarfilm im Kalten Krieg*. Berlin: Metropol 2007, s. 279–298.

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

NIEDERER, Sabine: The Future of Festivals: Interview with Arjon Dunnewind. In: Geert Lovink – Sabine Niederer (eds.), *Video Vortex Reader: Responses to YouTube*. Amsterdam: Institute of Network Cultures 2008, s. 203–206.

REISIGL, Martin – WODAK, Ruth: The discourse-historical approach (DHA). In: Ruth Wodak – Michael Meyer (eds.): *Methods of critical discourse analysis*. London: SAGE 2001, s. 87 – 121.

RHYNE, Ragan: Film Festival Circuits and Stakeholders. In: Dina Iordanova – Ragan Rhyne (eds.), *Film Festival Yearbook 1: The Festival Circuit*. St. Andrews: St. Andrews Film Studies 2009, s. 9–39. | Přetištěno in: Dina Iordanova (ed.), *The Film Festivals Reader*. St. Andrews: St. Andrews Film Studies 2013, s. 135–150.

RODDICK, Nick: Coming to a Server Near You: The Film Festival in the Age of Digital Reproduction (2005–2012). In: Dina Iordanova (ed.), *The Film Festivals Reader*. St. Andrews: St. Andrews Film Studies 2013, s. 173–189.

ROSENBAUM, Jonathan: Sampling in Rotterdam. In: Jonathan Rosenbaum – Adrian Martin (eds.), *Movie Mutations: The Changing Face of World Cinephilia*. London: British Film Institute 2003, s. 52–60.

RÜFFERT, Christine: „Writing a Text that Will Be Read with the Body“. Curating as a Somatic Act. In: Bettina Henzler – Winfried Pauleit – Christine Ruffert – Karl-Heinz Schmid – Alfred Tews (eds.), *Vom Kino lernen. Internationale Perspektiven der Filmvermittlung. / Learning from the Cinema. International Perspectives on Film Education*. Berlin: Bertz + Fischer 2010, s. 150–163.

RÜLING, Charles-Clemens: Event Institutionalization and Maintenance: The Annecy Animation Festival 1960–2010. In: Brian Moeran – Jesper Strandgaard Pedersen (eds.),

Negotiating Values in the Creative Industries: Fairs, Festivals and Competitive Events. Cambridge – New York: Cambridge University Press 2011, s. 197–223.

SCHMIDT, Vivien A.: Analyzing Ideas and Tracing Discursive Interactions in Institutional Change: From Historical Institutionalism to Discursive Institutionalism. In: Gregorz Ekiert – Andrew Martin (eds.), *Open Forum CES Paper Series #3*. Dostupný na WWW: <<http://blogs.bu.edu/vschmidt/files/2012/06/schmidt-CES-working-paper-from-HI-to-DI.pdf>> [cit. 1. 3. 2016].

SCHMIDT, Vivien A.: Discursive Institutionalism: Scope, Dynamics, and Philosophical Underpinnings. In: Frank Fischer – John Forester (eds.), *The Argumentative Turn Revised: Public Policy as Communicative Practice*. Durham (North Carolina): Duke University Press 2012. Dostupný na WWW: <<http://blogs.bu.edu/vschmidt/files/2011/11/DI-in-argumentative-turn-final-Vschmidt-2-chapter-for-author.20110520.pdf>> [cit. 1. 3. 2016].

SCHMIDT, Vivien A.: Reconciling Ideas and Institutions through Discursive Institutionalism. In: Daniel Béland – Robert Henry Cox (eds.), *Ideas and Politics in Social Science Research*. Oxford: Oxford University Press 2010, s. 47–64. Dostupný na WWW: <<http://www.oxfordscholarship.com/view/10.1093/acprof:oso/9780199736430.001.0001/acprof-9780199736430-chapter-3>> [cit. 1. 3. 2016].

SIMONS, Jan: Between iPhone and YouTube: Movies on the Move? In: Geert Lovink – Rachel Somers Miles (eds.), *Moving Images Beyond YouTube*. Amsterdam: Institute of Network Cultures 2011, s. 95–107.

STRINGER, Julian: Global Cities and International Film Festival Economy. In: Mark Shiel – Tony Fitzmaurice (eds.), *Cinema and the City: Film and Urban Societies in a Global Context*. Oxford: Blackwell 2001, s. 134–144.

STRINGER, Julian: Regarding Film Festivals: Introduction (2003). In: Dina Iordanova (ed.), *The Film Festivals Reader*. St. Andrews: St. Andrews Film Studies 2013, s. 59–68.

Monografie, sborníky

ANDREWS, David: *Theorizing Art Cinemas: Foreign, Cult, Avant-Garde, and Beyond*. Austin (Texas): University of Texas Press 2013. ISBN 978-0-292-74775-3

BARŠA, Pavel – FULKA, Josef: *Michel Foucault – politika a estetika*. 1. vyd. Praha: Dokořán 2005. ISBN 80-7363-020-6.

- BĚLOHLÁVEK, František – KOŠŤAN, Pavol – ŠULEŘ, Oldřich: *Management*. Brno: Computer Press 2006. ISBN: 80-251-0396-X.
- BOURDIEU, Pierre: *Co se chce říct mluvením: ekonomie jazykové směny*. 1. české vyd. Praha: Karolinum 2014. ISBN 978-80-246-2570-6.
- BOURDIEU, Pierre: *Distinction: a social critique of the judgement of taste*. London: Routledge 2010. ISBN 978-0-415-56788-6.
- BOURDIEU, Pierre: *Pravidla umění: geneze a struktura literárního pole*. Vyd. 1. Brno: Host 2010. ISBN 978-80-7294-364-7.
- BYSTROV, Vladimír – RŮŽIČKA, Miloš. *Firemní komunikace a řízení reputace*. 1. vyd. Brno: Masarykova univerzita 2006. ISBN 80-210-4104-8.
- CABADA, Ladislav – a kol.: *Úvod do studia politické vědy*. Plzeň: Vydavatelství a nakladatelství Aleš Čeněk 2007. ISBN 978-80-7380-076-5.
- CAMPBELL, John L. – PEDERSEN, Ove K. (eds.): *The Rise of Neoliberalism and Institutional Analysis*. Princeton (New Jersey): Princeton University Press 2001. ISBN 978-0691070872.
- ČIHÁK, Martin: *Ponorná řeka kinematografie*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění 2013. ISBN 978-80-7331-283-1.
- DE VALCK, Marijke: *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2007. ISBN 978-90-5356-216-1.
- ENGLISH, James F: *Ekonomie prestiže: ceny, vyznamenání a oběh kulturních hodnot*. Vyd. 1. Brno: Host 2011. ISBN 978-80-7294-492-7.
- FALLAUX, Emile – HALASA, Malu – PRESS, Nupu (eds.): *True Variety: Funding the Art of World Cinema*. Rotterdam: International Film Festival Rotterdam 2003. ISBN 978-9075615098.
- FISCHER, Alex: *Sustainable Projections: Concepts in Film Festival Management*. St. Andrews: St. Andrews Film Studies 2013. ISBN 978-0956373083
- FOUCAULT, Michel: *Diskurs, autor, genealogie: tři studie*. Překlad Petr Horák. Vyd. 1. Praha: Svoboda 1994. ISBN 80-205-0406-0.
- FOUCAULT, Michel: *Slova a věci*. Vyd. 1. Brno: Computer Press 2007. ISBN 978-80-251-1713-2.
- GANN, Jon. *Behind the Screens: Programmers Reveal How Film Festivals Really Work*. Washington (DC): Reel Plan Press 2012. ISBN 1477692517.
- GIDDENS, Anthony – SUTTON, Philip W. (ed.): *Sociologie*. Vyd. 1. Praha: Argo 2013. ISBN 978-80-257-0807-1.

- GIORGI, Liana – SASSATELLI, Monica – DELANTY, Gerard (eds.): *Festivals and the Cultural Public Sphere*. Abingdon – New York: Routledge 2011. ISBN 978-0415714969.
- HAGENER, Malte: *Moving forward, looking back: the European avant-garde and the invention of film culture, 1919–1939*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2007. ISBN 978-90-5356-960-3.
- HAGENER, Malte – DE VALCK, Marijke: *Cinephilia: movies, love and memory*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2005. ISBN 90-5356-769-0.
- HARRINGTON, Austin a kol.: *Moderní sociální teorie: základní témata a myšlenkové proudy*. Vyd. 1. Praha: Portál, 2006. ISBN 80-7367-093-3.
- CHERCHI USAI, Paolo – et al. (eds.): *Film Curatorship: Archives, Museums and the Digital Marketplace*. Vienna: Synema – Gesellschaft für Film und Medien 2008. ISBN 978-3901644245.
- ORDANOVA, Dina (ed.): *The Film Festivals Reader*. St. Andrews: St. Andrews Film Studies 2013. ISBN 190843709X.
- ORDANOVA, Dina – CHEUNG, Ruby (eds.): *Film Festival Yearbook 2: Film Festivals and Imagined Communities*. St. Andrews: St. Andrews Film Studies 2010. ISBN 0956373011.
- ORDANOVA, Dina – CHEUNG, Ruby (eds.): *Film Festival Yearbook 3: Film Festivals and East Asia*. St. Andrews: St. Andrews Film Studies 2011. ISBN 0956373038.
- ORDANOVA, Dina – RHYNE, Ragan (eds.): *Film Festival Yearbook 1: The Festival Circuit*. St. Andrews: St. Andrews Film Studies, 2009. ISBN 1906678049.
- ORDANOVA, Dina – TORCHIN, Leshu (eds.): *Film Festival Yearbook 4: Film Festivals and Activism*. St. Andrews: St. Andrews Film Studies 2012. ISBN 0956373054.
- ORDANOVA, Dina – VAN DE PEER, Stefanie (eds.): *Film Festival Yearbook 6: Film Festivals and the Middle East*. St. Andrews: St. Andrews Film Studies 2014. ISBN 978-1908437112.
- JUNGEN, Christian: *Hollywood in Cannes: Die Geschichte einer Hassliebe, 1939–2008*. Marburg: Schüren 2009. ISBN 978-3894725211.
- KLIPPEL, Heike (ed.): „*The Art of Programming*“: *Film, Programm und Kontext*. Münster: LIT 2008. ISBN 978-3-8258-1323-9.
- KOCIANOVÁ, Renata: *Personální řízení – Východiska a vývoj*. 2., přepracované a rozšířené vyd. Praha: Grada 2012. ISBN 978-80-247-3269-5.

- KOTLER, Philip – KELLER, Kevin Lane: *Marketing Management*. 14. vyd., Praha: Grada Publishing 2013. ISBN: 978-80-247-4150-5.
- KULKA, Tomáš – CIPORANOV, Denis (eds.): *Co je umění?: texty angloamerické estetiky 20. století*. Červený Kostelec: Pavel Mervart 2010. ISBN 978-80-87378-46-5.
- KUNCZIK, Michael: *Základy masové komunikace*. Přel. Štěpánka Kudrnáčová a Milan Šmíd. Vyd. 1. Praha: Karolinum 1995. ISBN 80-7184-134-X.
- LYOTARD, Jean-François: *O postmodernismu*. Vyd. 1. Praha: Filosofický ústav AV ČR 1993. ISBN 80-7007-047-1.
- MARCELLI, Miroslav: *Michel Foucault, alebo, Stať sa iným*. 2. vyd., v Kalligrame 1. vyd. Bratislava: Kalligram 2005. ISBN 80-7149-723-1.
- MARLOW-MANN, Alex (ed.): *Film Festival Yearbook 5: Archival Film Festivals*. St. Andrews: St. Andrews Film Books 2013. ISBN 978-1908437068.
- MIKOŁAJ, Jan Piskorski: *A Social Strategy: How We Profit from Social Media*. Princeton: Princeton University Press, 2014, eBook. ISBN 9781400850020.
- MOERAN, Brian – STRANDGAARD PEDERSEN, Jesper (eds.): *Negotiating Values in the Creative Industries: Fairs, Festivals and Competitive Events*. Cambridge – New York: Cambridge University Press 2011.
- NORO, Netta – KLAIC, Dragan – MAUGHAM, Chris (eds.): *Urban Impact of Artistic Festivals*. Ghent: European Festivals Association, 2008. Dostupný na WWW: <<http://www.efa-aef.eu/newpublic/upload/efrp/EFRPHelsinkiReport2008.pdf>> [cit. 1. 6. 2014].
- PETERS, B. Guy: *Institutional Theory in Political Science: The New Institutionalism*. 3rd ed. New York: Continuum 2012. ISBN 978-1-4411-3042-6.
- PORTON, Richard (ed.): *Dekalog 3: On Film Festivals*. London: Wallflower Press 2009. ISBN 978-1906660062.
- REDCLIFT, Michael R. – WOODGATE, Graham (eds.): *The sociology of the environment*. Aldershot: Edward Elgar 1995. 3 sv. ISBN 1-85278-902-6.
- REICHEL-HELDT, Kai: *Filmfestivals in Deutschland: Zwischen kulturpolitischen Idealen und wirtschaftspolitischen Realitäten*. Frankfurt am Main: Lang 2007. ISBN 978-3631562420.
- RUOFF, Jeffrey (ed.): *Coming Soon to a Festival Near You: Programming Film Festivals*. St. Andrews: St. Andrews Film Books 2012. ISBN 978-1908437020.
- SAMLOWSKI, Wolfgang (ed.): *International Guide Film-Video-Festivals2008*. Berlin: Vistas 2008. ISBN 978-3891584705.

SHRUM, Wesley Monroe Jr.: *Fringe and Fortune: The Role of Critics in High and Popular Art*. Princeton (New Jersey): Princeton University Press 1996. ISBN 978-0691026572

SMITH, Murray – WARTENBERG, Thomas E. (eds.): *Thinking through cinema: film as philosophy*. Malden: Blackwell 2006. ISBN 1-4051-5411-X.

WAUGH, Patricia: *Practising postmodernism; Reading modernism*. 1st publ. London: Edward Arnold 1992. ISBN 0-340-55050-3.

WEIHRICH, Heinz – KOONTZ, Harold: *Management*. Praha: East Publishing 1998. ISBN 80-7219-014-8.

WEINBERGER, Ota: *Inštitucionalizmus: nová teória konania, práva a demokracie*. Bratislava: Kalligram 2010. ISBN 978-80-8101-260-0.

WHITE, Hayden V.: *Tropika diskursu: kulturně kritické eseje*. 1. české vyd. Praha: Karolinum 2010. ISBN 978-80-246-1123-5.

WODAK, Ruth – MEYER, Michael (eds.): *Methods of critical discourse analysis*. London: SAGE 2001. ISBN 978-0761961543.

WONG, Cindy Hing-Yuk: *Film Festivals: Culture, People, and Power on the Global Screen*. New Brunswick (New Jersey): Rutgers University Press 2011. ISBN 978-0813551210.

Internetové zdroje

AAS, Nils Klevjer: Flickering Shadow: Quantifying the European Film Festival Phenomenon. *European Audiovisual Observatory*, 1997. Dostupný na WWW: <http://www.obs.coe.int/online_publication/expert/00001262.html.en> [vyšlo 3. 1. 2003, cit. 15. 7. 2015].

BACHMANN, Gideon: Insight into the Growing Festival Influence: Fest Vet Discusses „Wholesale“ and „Retail“ Events. *Variety.com*, 28 Aug. 2000. Dostupný na WWW: <<http://www.variety.com/article/VR1117785609.html>> [vyšlo 28. 8. 2000, cit. 15. 7. 2015].

BOSMA, Peter – VAN DER SCHOOR, Melissa (ed.): Report Talk Show „The Digital IFFR: Feed, Trust or Kill the Tiger?“. 39th International Film Festival Rotterdam, 2010. Dostupný na WWW: <<http://www.filmfestivalrotterdam.com/Assets/Uploads/Documents/Digital%20IFFR%20Report.pdf>> [vyšlo 3. 2. 2010, cit. 15. 7. 2015].

FIAPF: *FIAPF Accredited Festivals Directory | L'Annuaire des Festivals Accrédités par la FIAPF: 2008*. Federation Internationale des Associations des Producteurs de Films (FIAPF) / International Federation of Film Producers Associations, 2008. Dostupný na WWW: <<http://www.fiapf.org/pdf/2008FIAPFDirectory.pdf>> [cit. 15. 7. 2015].

GAINES, Christian: State of the Fest – Part One: Do Festivals Matter? *The Circuit – Blog on Variety.com*, 2008. Dostupný na WWW: <<http://www.variety.com/blog/1390000339/post/1980031998.html>> [vyšlo 20. 8. 2008, cit. 7. 12. 2008].

PORTON, Richard: The Festival Whirl: The Utopian Possibilities – and Dystopian Realities – of the Modern Film Festival. *Moving Image Source*, 2009. Dostupný na WWW: <<http://www.movingimagesource.us/articles/the-festival-whirl-20090908>> [cit. 15. 7. 2015].

RASTEGAR, Roya: The Curatorial Crisis in Independent Films: How Do the Spaces in Which We Watch Films Shape the Way We See and Make Meaning? *CSW Update Newsletter*, 2012. Dostupný na WWW: <<http://escholarship.org/uc/item/4mb0f534>> [cit. 15. 7. 2015].

Festivalové tiskoviny

GIORGI, Liana (ed.): *European Arts Festivals: Cultural Pragmatics and Discursive Identity Frames*. WP3 Main Report. EURO-FESTIVAL Project, 2010. Dostupný z WWW: <http://www.euro-festival.org/docs/Euro-Festival_D3.pdf> [cit. 15. 7. 2015].

Images 88. Festival Catalogue. Toronto, Ontario 1988. Dostupný na WWW: <<http://www.imagesfestival.com/images/festival/2.pdf>> [cit. 15. 12. 2015]

Images 89. Festival Catalogue. Toronto, Ontario 1989. Dostupný na WWW: <<http://www.imagesfestival.com/images/festival/3.pdf>> [cit. 15. 12. 2015].

Images 90. *Festival of Independent Film and Video | Festival du Vidéo et de la Film Indépendant*. Festival Catalogue. Toronto, Ontario 1990. Dostupný na WWW: <<http://www.imagesfestival.com/images/festival/4.pdf>> [cit. 15. 12. 2015]

Images 91. *Festival of Independent Film and Video | Festival du Vidéo et de la Film Indépendant*. Festival Catalogue. Toronto, Ontario 1991. Dostupný na WWW: <<http://www.imagesfestival.com/images/festival/5.pdf>> [cit. 15. 12. 2015].

Images 92. *Festival of Independent Film and Video | Festival du Vidéo et de la Film Indépendant*. Festival Catalogue. Toronto, Ontario 1992. Dostupný na WWW:

<<http://www.imagesfestival.com/images/festival/6.pdf>> [cit. 15. 12. 2015].

Images 93. Festival of Independent Film and Video | Festival du Vidéo et de la Film Indépendant. Festival Catalogue. Toronto, Ontario 1993. Dostupný na WWW:

<<http://www.imagesfestival.com/images/festival/7.pdf>> [cit. 15. 12. 2015].

Images 94. Festival of Independent Film and Video | Festival du Vidéo et de la Film Indépendant. Festival Catalogue. Toronto, Ontario 1994. Dostupný na WWW:

<<http://www.imagesfestival.com/images/festival/8.pdf>> [cit. 15. 12. 2015].

Images 95. Festival of Independent Film and Video. Festival Catalogue. Toronto, Ontario 1995. Dostupný na WWW:

<<http://www.imagesfestival.com/images/festival/9.pdf>> [cit. 15. 12. 2015].

Images 96. Festival of Independent Film and Video. Festival Catalogue. Toronto, Ontario 1996. Dostupný na WWW:

<<http://www.imagesfestival.com/images/festival/10.pdf>> [cit. 15. 12. 2015].

Images 97. Festival of Independent Film and Video. Festival Catalogue. Toronto, Ontario 1997. Dostupný na WWW:

<<http://www.imagesfestival.com/images/festival/11.pdf>> [cit. 15. 12. 2015].

Images 98. Festival of Independent Film and Video. Festival Catalogue. Toronto, Ontario 1998. Dostupný na WWW:

<<http://www.imagesfestival.com/images/festival/12.pdf>> [cit. 15. 12. 2015].

Images 99. Festival of Independent Film and Video. Festival Catalogue. Toronto, Ontario 1999. Dostupný na WWW:

<<http://www.imagesfestival.com/images/festival/13.pdf>> [cit. 15. 12. 2015].

Images 2000. Festival of Independent Film and Video. Festival Catalogue. Toronto, Ontario 2000. Dostupný na WWW:

<<http://www.imagesfestival.com/images/festival/14.pdf>> [cit. 15. 12. 2015].

Images Festival 2001. Festival Catalogue. Toronto, Ontario 2001. Dostupný na WWW:

<<http://www.imagesfestival.com/images/festival/15.pdf>> [cit. 15. 12. 2015].

Images Festival 2002. Festival Catalogue. Toronto, Ontario 2002. Dostupný na WWW:

<<http://www.imagesfestival.com/images/festival/16.pdf>> [cit. 15. 12. 2015].

Images Festival 2003. Festival Catalogue. Toronto, Ontario 2003. Dostupný na WWW:

<<http://www.imagesfestival.com/images/festival/17.pdf>> [cit. 15. 12. 2015].

Images Festival 2004. Festival Catalogue. Toronto, Ontario 2004.

Images Festival 2005. Festival Catalogue. Toronto, Ontario 2005.

Images Festival 2006. Festival Catalogue. Toronto, Ontario 2006. Dostupný na WWW:

- <<http://www.imagesfestival.com/images/festival/20.pdf>> [cit. 15. 12. 2015].
- Images Festival 2007*. Festival Catalogue. Toronto, Ontario 2007. Dostupný na WWW: <<http://www.imagesfestival.com/images/festival/21.pdf>> [cit. 15. 12. 2015].
- Images Festival 2008*. Festival Catalogue. Toronto, Ontario 2008. Dostupný na WWW: <<http://www.imagesfestival.com/images/festival/22.pdf>> [cit. 15. 12. 2015].
- Images Festival 2009*. Festival Catalogue. Toronto, Ontario 2009. Dostupný na WWW: <<http://www.imagesfestival.com/images/festival/23.pdf>> [cit. 15. 12. 2015].
- Images Festival 2010*. Festival Catalogue. Toronto, Ontario 2010. Dostupný na WWW: <<http://www.imagesfestival.com/images/festival/24.pdf>> [cit. 15. 12. 2015].
- Images Festival 2011*. Festival Catalogue. Toronto, Ontario 2011. Dostupný na WWW: <<http://www.imagesfestival.com/images/festival/25.pdf>> [cit. 15. 12. 2015].
- Images Festival 2012*. Festival Catalogue. Toronto, Ontario 2012. Dostupný na WWW: <<http://www.imagesfestival.com/images/festival/26.pdf>> [cit. 15. 12. 2015].
- Images Festival 2013*. Festival Catalogue. Toronto, Ontario 2013. Dostupný na WWW: <<http://www.imagesfestival.com/images/festival/29.pdf>> [cit. 15. 12. 2015].
- Images Festival 2014*. Festival Catalogue. Toronto, Ontario 2014. Dostupný na WWW: <https://issuu.com/imagesfestival/docs/if2014_catalogue_lowres> [cit. 15. 12. 2015].
- Images Festival 2015*. Festival Catalogue. Toronto, Ontario 2015. Dostupný na WWW: <<https://issuu.com/imagesfestival/docs/if2015-catalogue-final-lowres>> [cit. 15. 2. 2016].
- Mezinárodní festival dokumentárních filmů Ji.hlava 2009*. Festivalový katalog. JSAF, Jihlava 2009. ISBN 978-80-87150-07-8.

Ostatní

BURGESS, Diane: *Negotiating Value: A Canadian Perspective on the International Film Festival*. Disertační práce. Vancouver: Simon Fraser University, School of Communication 2008. Dostupný na WWW: <<http://ir.lib.sfu.ca/bitstream/1892/10514/1/etd4165.pdf>> [cit. 15. 7. 2015].

DE VALCK, Marijke: *Film Festivals: History and Theory of a European Phenomenon that Became a Global Network*. Disertační práce. Amsterdam: University of Amsterdam, ASCA 2006.

FISCHER, Alex: *Conceptualising Basic Film Festival Operation: An Open System*

Paradigm. Disertační práce. Gold Coast, Queensland: Bond University, School of Humanities 2009. Dostupný na WWW: <<http://epublications.bond.edu.au/cgi/viewcontent.cgi?article=1076&context=theses>> [cit. 15. 7. 2015].

KURTZKE, Simone: *Webfilm Theory*. Disertační práce. Edinburgh: Queen Margaret University, School of Social Sciences, Media and Communication 2007. Dostupný na WWW: <<http://etheses.qmu.ac.uk/79/1/SimoneKurtzke.pdf>> [cit. 15. 7. 2015].

MAŇASOVÁ, Jana: *Personální strategie manažerů neziskových organizací*. Brno: Masarykova univerzita 2008. Diplomová práce.

Dostupný na
WWW:<http://is.muni.cz/th/78831/fss_m/DIPLOMKA_Manasova_PersonalStrategieNO.pdf> [cit. 15. 3. 2015].

Seznam tabulek

Tabulka 1 – Čtyři nové institucionalismy	32
Tabulka 2 – Světové premiéry na festivalu Images	77
Tabulka 3 –Potenciální krize z růstu organizace	105

Seznam obrázků

Obrázek 1 – Organigram festivalové organizace.....	53
Obrázek 2 – Růstová křivka.....	101
Obrázek 3 – Křivka vývoje firmy	102
Obrázek 4 – Ideální průběh krizového procesu.	106
Obrázek 5 – Efektivní průběh krizového procesu.	107
Obrázek 6 – Zvládnutý průběh krizového procesu.	107
Obrázek 7 – Nezvládnutý průběh krizového procesu.	107