

**Univerzita Karlova v Praze**  
**Filozofická fakulta**  
**Katedra teorie kultury – Kulturologie**

**Bakalářská práce**

Karolína Zátková

**Geneze filmového festivalu**

The Genesis of Film Festival

**Poděkování:**

Tímto bych ráda poděkovala vedoucímu práce PhDr. Ondřeji Hubáčkovi za cenné připomínky, odborné rady a pomoc při zpracování této práce. Rovněž děkuji dramaturgům Festivalu otrlého diváka, PhDr. Davidu Čeňkovi, Petru Šárochovi a Jiřímu Flíglovi, dále paní Zuzaně Kameníkové, dramaturgyni kina Aero, za ochotu zúčastnit se výzkumného šetření a poskytnout řadu osobních informací.

**Prohlášení:**

*Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.*

*V Praze dne...*

*podpis*

## **Abstrakt**

Cílem této bakalářské práce je charakterizovat filmový festival jako kulturologické téma hodné odborné pozornosti. Práce se skládá z teoretické i praktické části. Na filmový festival je zde nahlíženo především z kulturologické perspektivy, tedy jako na instituci plnící vysokou škálou nejrůznějších funkcí.

V úvodní kapitole jsou vysvětleny základní pojmy prostupující text práce a také je zde naznačeno široké pole uplatnění tohoto interdisciplinárního kulturního fenoménu. Historie FF, která je předmětem druhé kapitoly práce, sleduje především zásadní proměnu funkce FF od prezentace moci jednotlivých států v euro-americkém prostoru k funkci inovativní. Třetí kapitola uvádí významné teorie o filmových festivalech publikované u nás i ve světě a ukazuje způsoby, s nimiž lze s FF na teoretické úrovni pracovat, se zapojením vědních disciplín jako sociokulturní antropologie, psychologie a sociologie. Stěžejní částí práce je samotný výzkum festivalu a jeho proměny. Jedná se o kvalitativní výzkum Festivalu otrlého diváka.

**Klíčová slova:** filmový festival, výzkum plánové události, kulturní instituce

## **Abstract:**

The intention of this bachelor degree essay is to characterize film festival as a culturologic subject which is worthy of the academic attention. The essay is consisted of the theoretical and the practical part. Film festival is seen from a culturological perspective as institution which provide a lot of different functions.

The basic terms which goes through the whole essay are explained in the opening chapter. There is also implied use of this interdisciplinary cultural phenomenon. The history of FF is the main topic of the second chapter. The chapter shows changing of the FF function through the time from the presentation of the countries placed in euro-american region to its inovative function. The third chapter presents already published film festival theories and shows how to process the theme of the FF with collaboration of academic fields as the social and cultural anthropology, psychology and sociology. The core of this bachelor degree essay is the fourth chapter which contains research of the film festival event and its changes and growth in time. It is the qualitative research of The Shockproof Film Festival.

**Key words:** film festival, research of a planned event, cultural institutions

# Obsah

Úvod .....	9
<b>1. Filmový festival jako kulturologické téma. ....</b>	<b>11</b>
<b>2. Historie filmových festivalů .....</b>	<b>14</b>
2. 1. Komentář k historickému vývoji FF .....	14
2. 1. 1. Evropské prostředí 1932-1968 .....	14
2. 1. 2. Euro-americké prostředí v průběhu 70. let .....	18
2. 1. 3. Vývoj FF v celosvětovém měřítku od 80. let po současnost .....	29
2. 2. Vybrané kapitoly z dějin FF .....	21
2. 2. 1. Vztah mezi Evropou a USA .....	21
2. 2. 2. FIAPF .....	22
2. 2. 3. Tematické filmové festivaly .....	23
<b>3. Teorie filmových festivalů .....</b>	<b>26</b>
3. 1. Rozdělení FF podle Marka Peransona .....	26
3. 2. Spektákl jako součást FF. ....	27
3. 3. Filmový festival perspektivou Actor-Network Theory .....	27
3. 4. Koncept sites of passage a filmový festival jako liminární stav .....	28
3. 5. Stringerovo pojetí okruhu mezinárodních filmových festivalů .....	30
3. 6. Vliv zkušeností .....	32
<b>4. Výzkum Festivalu otrlého diváka .....</b>	<b>33</b>
4. 1. Východiska k výzkumu FOD .....	33

4. 2. Základní informace o předmětu výzkumu .....	35
4. 3. Hypotézy.....	36
4.3.1. Hypotézy spojené s tvůrcem festivalu .....	36
4. 3. 1. a) <i>Filmový festival tvůrci neorganizují za účelem finančního zisku, ale za jiným účelem</i> .....	36
4. 3. 1. b) <i>Zakladatelé filmového festivalu působí ve filmové branži na profesionální úrovni..</i> .....	37
4. 3. 1. c) <i>Filmový festival vychází tematicky ze vkusu tvůrců.</i> .....	37
4. 3. 1. d) <i>Změna ředitele festivalu může změnit tvář festivalu.</i> .....	38
4. 3. 2. Hypotézy popisující obecný charakter festivalu .....	39
4. 3. 2. a) <i>Tvůrci festivalu chtějí oslovit co nejvíce lidí</i> .....	39
4. 3. 2. b) <i>Změna filmového festivalu jde od vyhraněnosti k větší obecnosti</i> .....	40
4. 3. 2. c) <i>Tvůrci rozšiřují skupinu svých diváků eliminací jasných hranic mezi původní minoritní skupinou a potencionální větší skupinou. Tím se může změnit cílová skupina.</i> .....	41
4. 3. 2. d) <i>Změna cílové skupiny změní tvář filmového festivalu.</i> .....	42
4. 3. 2. e) <i>Filmový festival prochází procesy změny, než nalezne svou ideální formu. Mění se množství promítaných filmů, celková délka trvání festivalu, prostory, hosté aj.</i> .....	42
4. 3. 2. f) <i>Filmový festival prochází stejným vývojem jako instituce: ZALOŽENÍ - RŮST – STAGNACE – ÚPADEK.</i> .....	46
4. 3. 3. Hypotézy vztahující se k marketingové strategii festivalu.....	47
4. 3. 3. a) <i>Účelem předávání cen je zvýšení prestiže festivalu.</i> .....	47
4. 3. 3. b) <i>Jedním z marketingových nástrojů je hledání nových autorů, kteří budou prezentováni v rámci festivalu..</i> .....	48
4. 3. 3. c) <i>Rozšíření stávající tematiky nebo zavedení nové má marketingový účel.</i> .....	48
4. 3. 3. d) <i>Doprovodné akce zvyšují atraktivitu festivalu, v první řadě jsou ale prostorem pro prezentaci sponzorů.</i> .....	49

4. 3. 3. e) <i>Předmět činnosti sponzorů se vztahuje k tématu festivalu.</i> .....	49
4. 3. 3. f) <i>Sponzoři zpravidla neovlivňují dramaturgickou stránku festivalu.</i> .....	50
4. 4. Závěr výzkumu. ....	51
<b>Závěr</b> .....	<b>54</b>
<b>Seznam použité literatury</b> .....	<b>56</b>
<b>Seznam příloh</b> .....	<b>59</b>
Příloha A: Graf: Návštěvnost Festivalu otrlého diváka .....	60
Příloha B: Graf: Proměna trvání Festivalu otrlého diváka .....	60
Příloha C: Graf: Proměna počtu projekcí v rámci Festivalu otrlého diváka .....	61
Příloha D: Graf: Proměna počtu promítaných filmů v rámci Festivalu otrlého diváka .....	61

## **Seznam zkratek:**

**FF** – filmový festival

**FOD** – Festival otrlého diváka

**ANT** – Actor-Network theory



## Úvod

Filmový festival je pro mnohé místem odpočinku, jež přináší zábavu a zážitky sdílené v rámci určité společenské skupiny. Z pohledu běžného návštěvníka jsou tyto funkce FF nejvýraznější, zatímco ostatní funkce zůstávají divákům skryty nebo přinejmenším neobnaženy ve své komplexní podobě.

Pro akademickou obec a zájemce o sociokulturní dění ve společnosti by ale měla událost FF představovat spíše cenný zdroj poznatků, tak jako je tomu například u historicky starších událostí obdobného rázu jako například spartakiády či organizované volnočasové aktivity člověka žijícího za minulého režimu. Nedostatek odborné pozornosti věnované tomuto kulturnímu fenoménu i absence odborné literatury na našem území poukazují na dosavadní přehlížení potenciálu tohoto informačního zdroje. Důvodem může být nedostatečný časový odstup (jedná se o stále živou událost) nebo složitá struktura této události.

Obsahová stránka filmového festivalu v sobě skýtá řadu sociálních témat a uměleckých postojů dané doby. V rámci FF lze také sledovat sebeprezentaci různých sociálních skupin. Zároveň filmové festivaly mohou zvýšit atraktivitu místa svého konání, čímž ovlivňují turismus v dané oblasti. Samozřejmostí je významná role FF ve filmovém obchodě a marketingu. FF je zkrátka obrazem společnosti, v němž se střetává ekonomická, politická, sociální a umělecká problematika dané doby.

Tato práce si klade za cíl představit filmový festival jako současné kulturologické téma hodné akademické pozornosti. V jejím jádru stojí vlastní výzkum konkrétního filmového festivalu poskytující bližší vhled do charakteru fungování této události.

V první kapitole nejprve definuji pojem filmový festival společně s dalšími frekventovanými pojmy. Dále se pokouším nastínit širší tohoto tématu a prezentovat jej jako interdisciplinární fenomén. Součástí této kapitoly je také komentář věnovaný problematice výzkumu filmového festivalu.

Druhá část práce se soustředí především na historický vývoj FF. Nástin vývoje FF považuji za nezbytný s ohledem na určení charakteru této události. Kapitola popisuje proměny festivalu v závislosti na společensko-historických událostech v evropském prostoru. Ukazuje, jakou úlohu měly festivaly v rámci společnosti od svých počátků po současnost, čímž vysvětluje jejich současné postavení i etablování různých druhů filmových festivalů.

Třetí kapitola uvádí některé z již publikovaných teorií, které vznikly při studiu a zkoumání filmových festivalů ve světě.

Výzkum, který prezentuji ve čtvrté kapitole, je oporou již zmíněné teoretické části práce. Zabývá se charakterem a růstem konkrétní festivalové události v českém prostoru. Vybraný festival, Festival otrlého diváka, je tematicky orientovaný. Tomu odpovídají i hypotézy předcházející samotnému výzkumu.

Práce kromě výzkumu čerpá především z akademické činnosti, odborné publikace a článků Marijke de Valck, jež působí jako odborná asistentka na Univerzitě Amsterdam na oddělení mediálních studií. Kniha *Film festivals – from european geopolitics to global cinephilia* pojednává o historické proměně festivalů a jejich významu. Publikace obsahuje případové studie čtyř důležitých mezinárodních filmových festivalů (Benátky, Cannes, Berlín, Rotterdam). Marijke de Valck je také spoluzakladatelkou *Film Festival Research Network*, jež se snaží interdisciplinárně spojovat odborníky se vztahem k filmovým festivalům a vytvořit tak lepší přístup k výzkumu této události. Webové stránky tohoto uskupení, *filmfestivalresearch.org*, mi posloužili jako rozcestník pro další seriózní internetové zdroje. Mezi akademickými obory se pro mě nejvýznamnější ukázal nový obor *Event Studies*<sup>1</sup> zkoumající plánované události, přičemž zvláštní význam je zde věnován zážitkům z plánovaných událostí a významu, který lidé těmto zážitkům přisuzují.

V českém prostředí nebylo s ohledem na absenci odborných publikací možné opřít vlastní pozorování o další odborné zdroje beroucí v potaz specifika našeho kulturního zázemí. Závěry a zajímavosti, které tato práce neobsahuje nebo dokonce přehlíží, mohou vyplynout z porovnání a výsledků dalších dílčích prací, které snad na akademické půdě v budoucnu na toto téma vzniknou.

---

<sup>1</sup>„*Event Studies is the academic field devoted to creating knowledge and theory about planned events. The core phenomenon is the experience of planned event, and meaning attached to them. Event Studies draws mainly from the social science, management, the arts, humanities and number of closely related professional fields*“ (Getz, 2010, p. 2).

## 1. Filmový festival jako kulturologické téma

Tato kapitola obsahuje stručnou charakteristiku filmového festivalu a definici základních pojmů, s nimiž pracuji. Následně představuji také kulturologickou perspektivu, kterou na téma nahlížím, a možnou výzkumnou metodologii, prostřednictvím níž lze toto téma uchopit.

**Festival/přehlídka:** obě pojmenování chápu jako synonyma popisující stejnou událost, jíž je *tematizovaná veřejná oslava*<sup>2</sup>(Getz, 2010).

**Filmový festival/přehlídka:** jelikož v současné době neexistuje zavedená definice události FF, vytvořila jsem pro účel této práce vlastní definici: *FF je pravidelně se opakující plánovaná událost s centrem pozornosti na prezentaci filmové anebo televizní produkce, profesionální či amatérské, přístupná laické i odborné veřejnosti.*

**Instituce:** Kulturní instituce: „(...) *fakticky koordinují a regulují chování členů určité kultury, uspokojují lidské potřeby, integrují sociální motivy a aktivity jednotlivců, a zajišťují realizaci společensky žádoucích činností. V souladu s charakterem potřeb, které konkrétní instituce uspokojují, má každá z nich vymezený svůj cíl, tj. okruh problémů, které řeší a zahrnuje do své činnosti. (...) Vzájemně funkčně spjaté soustavy institucí tvoří základní bázi každého sociokulturního systému. Tento institucionální systém zajišťuje uspokojování potřeb členů dané společnosti, reguluje sociální vztahy, interakci a chování lidí ve standardních situacích, a zajišťuje rozvoj konkrétní kultury jako celku*“ (Soukup, 2008, p. 53).

**Kultura:** Na kulturu nahlížím skrze antropologické pojetí: „*Globální antropologické pojetí kultury zahrnující do kultury nejen pozitivní hodnoty, ale všechny nebiologické prostředky a mechanismy, jejichž prostřednictvím se člověk jako člen společnosti adaptuje k vnějšímu prostředí. Antropologické pojetí kultury nemá hodnotící funkci. Díky tomu lze charakterizovat a klasifikovat různá společenství v čase a prostoru podle jejich specifických kulturních prvků a komplexů*“ (Soukup, 2005, p. 286).

Kultura je: „*Systém artefaktů, sociokulturních regulativů a idejí sdílených a předávaných členy určité společnosti*“ (Soukup, 2005, p. 640).

---

<sup>2</sup> „*I prefer this simple definition, Festivals are themed, public celebrations, although it does not do justice to the richness and diversity of meanings attached to 'festival'*“ (Getz, 2010, 31).

**Kulturologie:** Holistická věda o kultuře. Pojetí kulturologie jako vědy odvozují od pražské Katedry teorie kultury FF UK: „*Předmětem kulturologie je interdisciplinární studium kultury z perspektivy širokého spektra různých společenských věd. Kulturologie z tohoto hlediska představuje teoretickou bázi pro integraci poznatků dosažených vědami o člověku, společnosti a kultuře*“ (Katedra teorie kultury, 2012).

Filmové festivaly jsou na akademické půdě poměrně novým tématem, jež se ještě v jednotlivých disciplínách nestačil zabydlet. Na první pohled nemusí být potenciál tohoto tématu zřejmý, při bližším zkoumání nás však téma překvapí svou šíří a rozmanitostí.

Z pohledu politických a historických studií může být přínosem studium historie filmových festivalů, ty byly vždy úzce spojeny s politickou a sociální problematikou dané doby a díky tomu odráží politické směry, které zasahovaly do dění 20. století v Evropě. Stejně tak ilustruje národní prezentaci a tvář, jež se jednotlivé národy snažily prosadit navenek.

Sociologie může ocenit filmový festival jako dějiště prezentace různých sociálních skupin, komunit a menšin. Filmové festivaly přináší různé lokální vlivy a jsou velmi svázány s místem svého konání. Dokáží ovlivnit atraktivitu místa či svázanost místní komunity, což kromě sociologie může být nosným tématem pro regionalistiku nebo management turismu. Jakožto rekreační aktivita návštěvníků festivalu a v některých případech i tvůrců festivalu spadá do zájmu studií volného času.

Chování festivalového publika, jež se během festivalu mění nebo festivalový prožitek nabízejí živnou půdu pro psychologické studie.

Četné rituály a téma *liminarity*<sup>3</sup> spojené s filmovými festivaly by mohly oslovit sociokulturní antropologii.

V neposlední řadě, jelikož v centru zájmu filmového festivalu je film, jde samozřejmě o významné téma pro filmovou vědu a novou filmovou historii.

Toto je jen nástin několika možných oborů, jejichž zájem se může dotýkat filmových festivalů.

Kulturologický pohled, jež dokáže integrovat poznatky z jednotlivých disciplín a dát je do souvislostí, dovoluje souvisle pohlížet na filmové festivaly jako na kulturní instituce

---

<sup>3</sup> Liminarita či liminalita: Victor Turner tak pojmenovává druhou fázi přechodového rituálu: „(...) všechny rituály přechodu se skládají ze tří fází: odloučení, pomezí (či limenu, což v latině znamená ‚práh‘) a přijetí.“ „Během přechodného ‚liminárního‘ období jsou vlastnosti subjektu rituálu (přecházejícího) nejasné. Prochází kulturní oblastí, která nemá žádné atributy minulého ani nadcházejícího stavu“ (Turner, 2004, p. 95).

schopné šířit kulturní změnu formou inovací a akulturace, stejně jako sledovat problematiku subkultur.

Skutečnost, že lze na FF pohlížet z úhlů nejrůznějších vědních disciplín, je výsledkem množství funkcí, jež v naší kultuře filmové festivaly plní. Už v minulosti, stejně tak jako dnes, naplňovaly nejrůznější potřeby společnosti na lokální, národní i světové úrovni. Jak je vidět, jde o komplexní sociální situaci a při výzkumu tohoto fenoménu lze velmi jednoduše překročit hranice jediného oboru. To je důvod, proč považuji za důležité přijmout pro studiu tohoto fenoménu interdisciplinární přístup, jež je vlastní právě kulturologii.

Skutečnost, že filmové festivaly jsou aktuálním kulturologickým tématem a zaslouží vlastní výzkum, dokazuje i chování diváků, kteří obecně navštěvují běžná kina čím dále tím méně, zatímco u FF pozorujeme spíše opačnou tendenci. I když většina lidí dává přednost sledování filmů z pohodlí svého domova a kinosály upadají, filmové festivaly živě prosperují a dokonce vznikají nové. Tato paradoxní situace nás vede k otázce, co prostor filmového festivalu dává divákům jiného (nebo navíc) oproti kinu či televizi? Můžeme odpovědět, že FF plní jiné funkce než televizní vysílání a kino. Ale jaké jsou to funkce? Odpověď na tuto otázku může nabídnout každá ze zmíněných disciplín a každá z nich by pravděpodobně nabídla zcela jinou. Kulturologie dokáže jednotlivé poznatky dát do širších souvislostí, což jiné disciplíny pro své úzké zacílení nemohou. Proto považuji kulturologický přístup pro studium tak komplexní události, jíž je FF, za velmi přínosný.

Jedním z důvodů, proč jsou FF jako informačně nosné téma dosud přehlížené, může být složitost samotného výzkumu takto komplexní události. K pochopení celistvosti tohoto tématu je třeba vycházet z více typů informačních zdrojů. Především pro historicky starší ročníky festivalů, u nichž není k dispozici dostatečné množství materiálů a dostatek respondentů, se metoda kombinování různých přístupů ukazuje jako velmi vhodná, ne-li jediná možná. Na druhé straně zjišťujeme, že velké množství materiálů (dostupných v současné době) s sebou přináší také svá úskalí. Tím nejčastějším je přehlcení informacemi, které může následně výrazně zpomalit výzkum. Na závěr lze podotknout, že složitost výzkumu komplexních událostí odráží i vznik nové vědní disciplíny *Event studies*, která kromě samotného studia těchto událostí zkoumá rovněž vhodné metody k jejich uchopení.

## 2. Historie filmových festivalů

### 2. 1. Komentář k historickému vývoji FF

Jádro tohoto historického přehledu vývoje filmových festivalů vychází především z práce *Marijke de Valck*,<sup>4</sup> která rozděluje vývoj tohoto fenoménu do tří základních vývojových etap. První etapou jsou léta 1932-1968, dalším svěbytným obdobím jsou 70. léta a do třetice je třeba uvést období od počátku 80. let. V každé z těchto etap fenomén filmového festivalu výrazně změnil svůj charakter a roli v euro-americké kultuře. Zaměřuji se na základní fakta a souvislosti, které jak se domnívám ukazují hlavní funkce filmových festivalů ve společnosti dané doby. Neopomím ani společensko-historické vlivy, které utvářely podobu těchto událostí.

#### 2. 1. 1. Evropské prostředí 1932-1968

Základní struktura filmových festivalů v prvních desetiletích jejich existence byla dána výraznou rolí jednotlivých zúčastněných států, neboť filmy jmenované do festivalové soutěže byly vybírány národními vládami, nebo mohl být počet vybraných filmů regulován na základě údajů o státní produkci. Tato svázanost státu s filmovou produkcí a její prezentací vycházela především ze skutečnosti, že ve financování filmové produkce převládaly státní dotace.

*„Přirozeným důsledkem dominantní role národních komisí v procesu výběru festivalových filmů byl zvětšující se důraz na jejich národnost a na soutěž mezi národními kinematografiemi“* (Valck, 2003, p. 39). Tato důležitá role státu vedla k velké národní angažovanosti při tvorbě festivalových programů, ale také udělala z festivalů dějiště diplomatických divadel a národních sporů. Přičemž funkce státní reprezentace využívala dvou možných způsobů v rámci filmových festivalů. A to prezentaci vlastní filmové produkce společně s večírky a recepcemi na prestižním filmovém festivalu v zahraničí, nebo vytvoření unikátního filmového festivalu na vlastní půdě.

Kořeny filmových festivalů lze nalézt již v mezinárodních výstavách a světových veletrzích, které ve své době primárně sloužily k představování inovací a sekundárně byly také místem, kde jednotlivé národy mohly skrze uvedení těchto svých objevů prezentovat

---

<sup>4</sup> Valck, M. (2003). Nové objevení Evropy. *Illuminace*, 15 (1). 31-51. ; Valck, M. (2007). *Film festivals: from European geopolitics to global cinephilia*. (p. 276). Amsterdam: Amsterdam University Press.

samy sebe, zdůraznit svou národní identitu a suverenitu. Marijke de Valck je velmi výstižně nazývá *výkladními skříněmi pro průmyslové úspěchy jednotlivých zemí* (Valck, 2003).

Jedním z prezentovaných artiklů na těchto světových veletrzích byl film, jakožto nově objevené médium. Ten se postupem času vyvíjel po technické i obsahové stránce a získával na popularitě mezi širokou veřejností. Film odpovídal znakům moderní evropské společnosti a jako takový získal schopnost k této společnosti promlouvat.

První evropská filmová přehlídka se odehrála v Monaku roku 1898, první filmová soutěž se konala v roce 1907 uspořádána bratry Lumiérovými. Za významné považujeme především uspořádání prvního pravidelně se opakujícího filmového festivalu roku 1932, jednalo se o filmový festival v Benátkách, *La Mostra Internazionale d'Arte Cinematografico*. Přehlídka byla součástí benátského bienále, její založení však mělo vlastní lokální politicko-ideologická specifika, jež měla následně vliv jak na tento festival, tak na tvář evropských filmových festivalů jako celku. Benátský festival byl při svém vzniku závislý na italské vládě, pročež se nakonec stal i jedním z funkčních nástrojů státní ideologie k legitimizaci národní fašistické identity. Festival postupně začal více a více podporovat filmy a tvůrce poplatné fašismu. Jelikož byla tato podpora velmi neskryvaná, navíc se jednalo o jedinou mezinárodní filmovou událost tohoto typu, dosáhla nespokojenost evropské filmové veřejnosti takové úrovně, že se rozhodla reagovat – touto reakcí bylo založení filmového festivalu v Cannes.

Přední vliv na založení festivalu v Cannes i na jeho budoucí legendu měla Francie, Británie a USA. Oficiálně byl festival založen roku 1939 (24. června), poprvé se měl konat 1. září téhož roku. Akci ale zkomplikovaly paralelní historické události – napadení Polska a propuknutí 2. světové války. Samotný festival stihl promítnout jediný film, než byl zrušen. Nejednalo se však o ojedinělou situaci, neboť 2. světová válka znemožnila uskutečnění i dalších ročníků tohoto festivalu. Většina Evropy byla rovněž postižena válkou, a tak postupně docházelo k rušení všech podobných událostí.

V evropském prostředí bylo jedinou zemí s možností investovat čas i peníze do obdobných kulturních událostí Švýcarsko, a to díky své neutralitě v již zmíněném konfliktu. Roku 1941 byla ve městě Lugano uspořádána filmová přehlídka věnovaná italským tvůrcům *Rassagna del film Italiano*. Filmové přehlídky zde dále obrok pokračovaly a zařazením mezinárodní produkce získaly na velké popularitě. Tuto filmovou událost bizarně ukončil návrh tvůrců na postavení otevřeného kina, jež obyvatelé města v referendu zamítli, a festival

byl roku 1946 zrušen. Události ale nakonec přeci jen nabraly jiný směr, když se místní filmový nadšenci odmítli smířit se zrušením oblíbené filmové události a převzali celou organizaci festivalu do svých rukou. Vybudovali provizorní promítací prostor a přenesli festival do blízkého města Locarno. První ročník tohoto festivalu v novém kabátě přivítal své návštěvníky 22. srpna 1946.

Canneský festival byl po sedmi letech obnoven a jeho první ročník se uskutečnil po festivalu v Locarnu, 20. září 1946. V 50. letech si Cannes získalo svou proslulost až legendárnost, které užívá dodnes, ač nelze popřít, že se tato sláva částečně zakládala na skandálech a bouřlivých oslavách. Stejně tak byl roku 1946 obnoven i filmový festival v Benátkách.

V období po 2. světové válce došlo k velkému růstu na poli filmových festivalů. Vzniklo mnoho nových filmových přehlídek, nejznámějšími jsou mezinárodní filmové festivaly v Karlových Varech (1946), Edinburgu (1946), Bruselu (1947) nebo Berlíně (1951). Kromě prezentace své národní kinematografie využívaly státy také ekonomické funkce festivalů a možnost lehce konkurovat kinematografii Spojených států mající v této době velmi silné postavení.

Charakteristice těchto FF se poněkud vymyká festival v Berlíně, který byl pod silným americkým vlivem. FF v Berlíně se výrazně odlišoval svým programem složeným v první řadě z komerčních filmů. Jeho umístění do poválečného Berlína nenabízelo svým návštěvníkům lákavé rozptýlení, jako tomu bylo v případě jiných festivalů, naopak tíhu minulých let neustále mlčky připomínalo. Funkcí festivalu mělo být především oživení a revitalizace samotného Berlína. Tento účel spolu s komerčně zaměřeným programem čerpajícím z amerického vlivu vysloužily berlínskému festivalu nálepku *výkladní skříň Západu na Východě* (Valck, 2003).

Rozvoj filmových festivalů zalarmoval organizaci FIAPF (viz 2.2.2.), která se rozhodla vytvořit systém v dosud neorganizované struktuře a klasifikaci evropských filmových festivalů. Tento systém měl za úkol především jasně stanovit, jaké filmové festivaly by odborná filmová veřejnost měla navštěvovat. Hierarchizovaný systém této klasifikace byl prosazen i tlakem festivalu v Benátkách a Cannes, jež jako jediní v prvních letech fungování tohoto systému získaly určení v kategorii A, a tím ještě více posílily svou pozici. V roce 1956 získaly místo v kategorii A také festivaly v Berlíně a v Karlových Varech.



Festivaly nebyly polem jen pro státní zájmy, brzy byly objeveny i další významné funkce FF. Dodnes je jednou z nejdůležitějších funkce ekonomická. Jejím příkladem je dnes již neodmyslitelný vliv festivalů na turismus a ekonomický přínos pro filmový průmysl. FF se stal důležitým hráčem v oblasti filmového obchodu. To, že jsou FF dobrým místem tohoto obchodu, ukazuje založení canneského filmového trhu (*Marché du Film*) v roce 1961.

Sílicí komerční zaměření FF se brzy setkalo s kritikou ze strany osobností zastávajících se uměleckých hodnot ve filmu. Začaly se objevovat myšlenky, že filmové festivaly by měly využívat svou inovativní funkci a ohlížet se i na umění a nové autory, ne pouze na *komerční a politické zájmy* (Valck, 2003).

Zlomovým rokem se stal rok 1968. Evropa, stejně jako USA, se stala dějištěm mnoha levicových demonstrací a tento neklid se odrazil i ve festivalovém dění. Nejvyhrocenější situaci zaznamenala Francie, kde režiséři *francouzské nové vlny*<sup>5</sup> v průběhu festivalu v Cannes vystoupili na podporu soudobé dělnické stávky a agitovali za reformu festivalu ve smyslu vyzdvižení uměleckých a autorských kvalit. Festival se díky těmto protestům dostal do závažných provozních potíží. Zrušení festivalu nakonec nezabránilo ani ústupky ze strany vedení a rozhodnutí neudílet filmové ceny během festivalu. Tyto a podobné události, které se odehrály během festivalu v Cannes, vedly následně k přehodnocení festivalové události jako celku. Film začal být více vnímán jako vysokého umění a na režiséra, jakožto jeho tvůrce, začalo být pohlíženo jako na autora ve smyslu *auteur*.<sup>6</sup> V důsledku výše uvedených změn ve festivalovém dění se ke slovu dostala řada nových režisérů.

V souvislosti se zrušením FF v Cannes roku 1968 se dostalo významné pozornosti FF Pesaro, jež uváděl jak celovečerní, tak dokumentární filmy hledající alternativu k mainstreamové tvorbě přicházející z Evropy i USA. Festival si vytvořil alternativní strukturu programu, jejíž součástí byly i politicko-aktivistické a akademické diskuze. Mezi účastníky těchto diskuzí bychom mohli najít autority jako Pier Paolo Pasolini, Umberto Eco

---

<sup>5</sup> Nová francouzská vlna: Nouvelle Vague 60. léta francouzského filmu. „*Vůdčími režiséry nové vlny byli filmoví kritici sdružení kolem časopisu Cahiers du Cinda. Tito muži, silně prodchnuti politikou autorů, věřili, že by režisér měl vyjadřovat osobní vizi světa. Ta by se měla projevovat nejenom ve scénáři, ale také ve filmovém stylu*“ (Dějiny filmu, 2007, p. 457).

<sup>6</sup> Auteur: francouzsky autor; „*Auteur theory holds that a director's films reflex that director's personal creative vision as if he were the primary Auteur*“ (Miller, 2009, p. 22). „*Autorská teorie předpokládá, že režisérův film odráží režisérovu osobní kreativní vizi do takové míry jako by byl primárním autorem.*“

či Miloš Forman. Další novinkou tohoto festivalu bylo uvádění cizokrajné kinematografie, v Evropě dosud neznámé, jako například filmy Jižní Ameriky.

## 2. 1. 2. Euro-americké prostředí v průběhu 70. let

V tomto období se festivaly pod vlivem změn revolučního roku 1968 proměnily na *instituce šířící filmové umění* (Valck, 2003). Byla omezena role států a na důležitosti získala individuální osobnost autorů a role ředitele festivalu. Dále se rozšířilo pole výběru filmů z evropského a amerického prostředí na celosvětovou tvorbu. Festivalový program se stal klíčovým pro charakter a diferenciaci jednotlivých festivalů.

Mnohé z evropských festivalů se nechaly inspirovat strukturou festivalu Pesaro. „*Festivaloví a programoví ředitelé začali vybírat filmy na základě tématu na místo národního původu, to započalo koncem šedesátých let a trvá dodnes*“<sup>7</sup> (Valck, 2007, p. 28). FF v Cannes se pod tíhou událostí uplynulého roku 1968 proměnil. Paralelně k tomuto festivalu byla vytvořena *Patnáctka filmových režisérů* uvádějící filmy, které pro svou výraznou jinakost nebyly vybrány do oficiální soutěže o *Zlatou palmu*.<sup>8</sup> Berlínský festival se v roce 1971 nechal tímto inspirovat a zavedl své *Fórum mladého filmu*. Benátský festival naopak přijal vliv levicových ideálů a opustil od udělování festivalových cen.

Následně prošel změnou také způsob výběru filmů na festivaly. Když důraz z národní prezentace přešel na individualitu filmových autorů a prezentaci uměleckých filmů, ruku v ruce s tím přešla také zodpovědnost za výběr filmů z národních vlád na ředitele filmového festivalu. Ten se stal *ztělesněním festivalového obrazu* (Valck, 2003, p. 43). Tvář festivalu a jeho organizace se mění podle přístupu a vize jeho ředitele. Pro samotný výběr filmů začaly při festivalu vznikat organizace za tímto účelem. Díky pozornosti věnované tématu a programu FF se sedmdesátá léta nazývají *Obdobím programových tvůrců* (Valck, 2007).

---

<sup>7</sup> „*Festival directors and programmers began selecting films on a thematic instead of national basis beginning in the late 1960s onwards*“ (Valck, 2007, p. 28).

<sup>8</sup> Zlatá palma: Palme d'Or ; *Název hlavního ceny předávané na festivalu v Cannes od roku 1955, původní design vytvořil Lucienna Lazona. Dříve se cena nazývala Grand Prix of the International Film Festival. Během období 1964 až 1974 byla cena dočasně nazývána Grand Prix (Festival de Cannes, 2012).*

Silný vliv levicové veřejnosti zapříčinil, že západ začal objevovat filmovou tvorbu třetího světa a kinematografii Latinské Ameriky, především brazilskou *Cinema Novo*.<sup>9</sup> Tyto kinematografie byly západem velmi rychle přijaty a své místo našly především na nově vzniklých tematických filmových festivalech. Tento průnik kinematografie z odlišných kultur do západních zemí nelze z kulturního hlediska podceňovat, jelikož s sebou může přinést kulturní změnu, akulturaci.<sup>10</sup>

Přes všechny dramatické změny FF neztratily svou ekonomickou funkci a zůstaly místy filmového obchodu, kde se stále častěji setkávali distributoři a producenti z různých koutů světa. V 80. letech se filmový trh v Cannes otevřel i dalším společnostem a osobnostem, které se do té doby nacházely mimo rámec filmového obchodu, jako například kabelové televize. Podobné filmové trhy začaly vznikat v rámci mnoha dalších festivalů. Jelikož festival byl v této době hlavním propagátorem filmů s uměleckou hodnotou a alternativních filmů. Předmětem obchodu nebyly vždy jen klasické komerční filmy, bylo vytvořeno také mnoho filmových trhů soustředěných například na nezávislé snímky, umělecké filmy a filmy třetího světa. Kromě Cannes vznikly trhy filmového průmyslu při festivalech v Berlíně, Torontu/Montrealu a Sundance, dalšími důležitými místy byly milánský MIFED, americké ShoWest (od roku 1975 v San Diegu a od roku 1979 v Las Vegas) a AFM (American Film Market; Los Angeles).

### **2. 1. 3. Vývoj FF v celosvětovém měřítku od 80. let po současnost**

Osmdesátá léta byla obdobím velkého rozkvětu filmových festivalů. Rysy, které se objevily v 70. letech, se během této doby více prohloubily a zároveň bylo zakládáno mnoho nových filmových festivalů. Jednalo se o globální růst festivalů nejen v Evropě a Severní Americe, ale i v Asii, Austrálii, Africe a Jižní Americe. Rozrůstalo se tak i množství filmů, které měly šanci se zúčastnit festivalů. Začala být věnována větší pozornost alternativním formám filmu a festivaly začaly oslovovat i *publikum mimo komerční kina* (Valck, 2003).

---

<sup>9</sup> Cinema Novo: portugalsky znamená nový film; tendence v Brazílské kinematografii v období od 60. let do 70. let. jako opozice vůči tradiční brazilské kinematografii. „Celkově vzato má historie cinema novo obdobné rysy jako ostatní mladé filmy, zejména francouzská nová vlna. (...) Filmy Cinema novo kombinovaly historii a mýty, osobní vášně a sociální problémy, dokumentární realismus a surrealismus, modernismus a folklor.“ „Mladí režiséři se stali pojítkem mezi západním novým filmem raných 60. let a pozdějšími hnutími třetího světa“ (Dějiny filmu, 2007, p. 486).

<sup>10</sup> Akulturace: „Typ exogení kulturní změny, k níž dochází při vzájemném kontaktu různých kultur“ (Soukup, 2003, p. 635).

V rámci FF se takto vytvořila nová marketingová funkce. Byly zavedeny nové marketingové nástroje, které jsou dodnes nedílnou součástí propagace filmu. Například situace, kdy film procestuje co největší množství nerůznějších festivalů, nebo vytvoření pověsti filmu skrze charakter festivalu, jehož soutěže se účastní. Film, který hledá alternativní cesty vyprávění nebo se charakterizuje tím, že jde proti mainstreamu, hledá také specifické publikum. Je pro něj výhodnější účast v soutěži na festivalu, který takovéto publikum vyhledává. Například účast v soutěži nezávislých snímků se může ukázat jako významnější než účast v hlavní soutěži v Cannes (důležitým festivalem pro nezávislé snímky je Filmový festival Sundance). Ukázalo se, že filmový festival je schopen vytvořit filmu jeho reprezentativní tvář a ovlivňuje, jak na něj laická i odborná veřejnost bude nahlížet. Prakticky každý film, nezávislý i komerční, se vždy snažil mít promyšlenou marketingovou propagaci, jelikož ta z velké části dnes tvoří úspěšný film. Úspěch ve festivalové soutěži (někdy i pouhé zařazení) může filmu zvýšit *kasovní úspěch* (Valck, 2003), účast na konkrétním festivalu či v určité kategorii může získat filmu pověst uměleckého filmu.

Rozšíření FF v dnešním světě je tak široké, že lze říci, že každý den se ve světě koná nějaký filmový festival. Nejde už jen o veliké festivaly, ale také o mnoho regionálních či lokálních, žánrově či tematicky zaměřených festivalových přehlídek. Tuto současnou festivalovou situaci nazýváme *okruh mezinárodních filmových festivalů*. V tomto okruhu mají všechny festivaly svou vlastní roli a funkce, jež mohou být na lokální či globální úrovni, můžeme na ně však nahlížet také skrze pojmy *centrum a periferie*:<sup>11</sup> „*Malé festivaly dávají prostor novým příležitostem. Velké festivaly zaručují kontinuitu osvědčených a ověřených talentů*“ (Valck, 2003, p. 45).

---

<sup>11</sup> Příklad kulturního centra a periferie: „*Podle Wisslerova schématu je každá kult. oblast tvořena kult. centrem s největší hustotou typických kult. prvků, a kult. okrajem, kde se tyto prvky ztrácejí a prolínají se sousedními kult. oblastmi (tedy centrem a periferií)*“ (Maříková, Petrušek, Vodáková, 1996, p. 209).

## 2. 2. Vybrané kapitoly z dějin FF

Následující kapitoly detailněji přibližují některá témata z historie filmových festivalů, které považuji za důležité vysvětlit obsírněji, než tomu bylo možné v předchozí kapitole. V první řadě jde o vztah mezi Evropou a USA na poli FF a filmového průmyslu obecně. Dále se jedná o popis FIAPF, organizace se značným vlivem ve festivalových událostech, a v neposlední řadě také o přiblížení tematických festivalů.

### 2. 2. 1. Vztah mezi Evropou a USA

Hollywoodské filmy se účastnily evropských filmových soutěží již v prvních letech existence filmových festivalů. Evropský filmový průmysl se vždy oprávněně obával dominance Hollywoodu. Evropské festivaly, ač s radostí zvaly hollywoodské hvězdy, byly velmi ostražitě, alespoň co se týkalo rozšiřování hollywoodského ekonomického vlivu v Evropě. Americké filmy se šířily mezi širokou veřejností, čímž přinášely do Evropy americké konzumní hodnoty. To mělo například za následek jejich nepříliš vlídné přijetí festivalem v Benátkách. USA se následně spojily s Francií a Británií, což vedlo k založení FF v Cannes. Značný hollywoodský vliv je v Cannes patrný i s ohledem na skutečnost, že FF v Cannes přijal za svůj hollywoodský systém založený na prezentaci hvězdných osobností. Tlak Hollywoodu na evropskou kinematografii i na festivaly jako Cannes nebo Berlín se setkával spíše s kritikou. Marijke de Valck popisuje rozdíl ve vnímání filmu evropskou odbornou veřejností a zvláště avantgardou oproti Hollywoodu následovně: „*S filmy se nezacházelo jako s masově produkováným výrobky, ale jako s národními úspěchy, přenašeči národní identity, jako s uměním a jedinečným uměleckým výtvoem*“<sup>12</sup> (Valck, 2007, p. 24). Evropská kinematografie byla obecně vnímána jako opak americké, komerční, a to i před rokem 1968.

V období 70. let, kdy se z evropských festivalů staly nosiči filmového umění, se tyto rozdíly komerční/umělecký, masově populární/vysoce kulturní ještě prohloubily. Někteří hollywoodští producenti dokonce odmítali posílat své filmy na evropské filmové festivaly ze strachu, aby jejich zboží nezískalo nálepku umění. S následujícím růstem zájmu

---

<sup>12</sup> „*Films were not treated as mass-produced commodities, but as national accomplishments; as conveyors of cultural identity; as art and as unique artistic creations*“ (Valck, 2007, p. 24).

o umělecký a nezávislý film jak v Evropě, tak v Americe, byla rozpoznána jeho obchodní hodnota. Následně se vytvořil trh i pro tyto filmy a smazaly se negativní i kladné konotace.

V současném okruhu mezinárodních filmových festivalů je jistě rozdíl mezi Evropou a USA stále vnímán, ale spíše skrze lokální a specifické rozdíly, které již nehodnotíme čistě pozitivně nebo negativně.

### 2. 2. 2. FIAPF

FIAPF<sup>13</sup> je mezinárodní organizací filmových a televizních producentů, jež vznikla roku 1933. Federace má globální rozsah a sdružuje 27 produkčních organizací z 24 zemí. Sama o sobě říká, že „(...) zastupuje ekonomické, právní a regulační zájmy společné filmovému a televiznímu průmyslu na pěti kontinentech“<sup>14</sup> (FIAPF, 2012a). Kromě toho je také důležitým hráčem na poli mezinárodních festivalů.

FIAPF dohlíží na mezinárodní filmové festivaly, které jsou sdružené pod touto organizací. FIAPF zajišťuje dodržování smluv a dohod mezi těmito festivaly a filmovým průmyslem. „*Od akreditovaných festivalů se očekává spolehlivost a dodržení kvalitativních standardů, jež tento filmový průmysl očekává*“<sup>15</sup> (FIAPF, 2012b). Zároveň se snaží pomoci festivalům dosáhnout vyšších standardů a překonávat problémy, které se mohou vyskytnout během organizace FF, ať už z lokálních či ekonomických důvodů.

Festival akreditovaný FIAPF musí splňovat následující znaky: *dobré celoroční zdroje, ryze mezinárodní výběr filmů a soutěžní poroty, dobré zázemí pro mezinárodní tiskové zpravodaje, přísná opatření proti krádeži a tvorbě nelegálních kopií promítaných filmů, prokazatelná podpora lokálního filmového průmyslu, pojištění všech filmových kopií proti ztrátě, krádeži a zničení, vysoká kvalita oficiálních publikací vztahující se k festivalu* (FIAPF, 2012b).

FIAPF vytvořilo čtyři kategorie filmových festivalů, do nichž jsou akreditované filmy podle svého charakteru zařazovány. První kategorií jsou *Competitive Feature Film Festivals* (Soutěžní filmové festivaly). V této kategorii nalézáme festivaly kategorie A, jde o jedny

---

<sup>13</sup> FIAPF : Fédération Internationale des Associations de Producteurs de Film; International federation of film producers associations; Mezinárodní federace filmových producentů

<sup>14</sup> „*FIAPF's mandate is to represent the economic, legal and regulatory interests which film and TV production industries in five continents have in common*“ (FIAPF, 2012a).

<sup>15</sup> „*Accredited festivals are expected to implement quality and reliability standards that meet industry expectations*“ (FIAPF, 2012b).

z nejznámější filmových festivalů, z celkových čtrnácti bych jako příklad zmínila Berlín, Cannes, Locarno, Karlovy Vary a Benátský filmový festival. V druhé kategorii *Competitive Specialised Feature Film Festivals* (Soutěžní specializované filmové festivaly) je zařazeno nejvíce filmových festivalů, k datu této práce jich kategorie čítá na dvacet osm, a již podle názvu je zřetelné, že festivaly charakterizuje jejich dané téma, výběr filmů do festivalové soutěže je zde tedy tematicky vyhraněn. Příkladem jsou festivaly Transilvania, Sydney, Los Angeles (AFI FEST) a Brusel. *Non-Competitive Feature Film Festivals* (Nesoutěžní filmový festival) v současné době zahrnuje čtyři festivaly, konají se například v Torontu a Vídni. Poslední kategorii představují *Documentary and Short Film Festivals* (Festivaly dokumentárního a krátkého filmu), kde najdeme pět festivalů, mezi nimi například Krakow a Oberhausen.

Na šíři působnosti FIAPF můžeme vidět, jak ohromný vliv organizace získala na mezinárodní festivalové prostředí během let svého působení, především skrze kontrolu nejdůležitějších světových festivalů. Také si lze povšimnout rozsáhlého prostoru filmových festivalů, které do jeho akreditačního systému nevstoupily, a tedy nespádají pod jeho kontrolu. Jedná se především o menší festivaly působící spíše na lokální úrovni, které buď nemohou zajistit požadované standardy, nebo pro jejich funkci nemá zaštitění FIAPF význam.

### **2. 2. 3. Tematické filmové festivaly**

Bouřlivé události kolem roku 1968 zapříčinily reorganizaci struktury festivalů a hledání nových témat, která by oslovila soudobou veřejnost. Tyto skutečnosti poskytly živnou půdu k uchycení formy tematického filmového festivalu.

Tvůrci programu těchto festivalů se většinou zaměřovali jak na již zavedené filmové tvůrce, tak na inovace, jakými byli mladí filmaři nebo nejrůznější filmové vlny. Prostor získaly také filmy významně zapsané ve filmové historii. Složení a odbornost tvůrců programu se na jednotlivých festivalech specificky odlišovala. V některých případech festivaly vytvořily skupiny specializovaných filmových odborníků, jindy byla tvorba programu svěřena jedné vedoucí osobnosti.

Tvorba programu vyžadovala schopnost rozpoznat nové talentované filmové tvůrce a především nové filmové směry (*Nová francouzská vlna, Cinema Novo*). Stejně tak důležité se ukázalo vnímání soudobých sociálních témat, včetně těch, které jsou společností přehlíženy. Díky této orientaci vznikla tvorba tematických a specializovaných sekcí. Tyto dvě

proměnné dovedly festivaly k tomu, že se začaly charakterizovat jako *instituce objevování* (Valck, 2007). „(...) *novým úkolem festivalů se stala prezentace současného stavu světové kinematografie*“<sup>16</sup> (Valck, 2007, p. 175). Do třetice FF znovu objevily význam své politické funkce a schopnost promlouvat na aktuální témata. „*Festivaly přijaly myšlenku, že se mohou podílet na filmové kultuře a přispět k tvorbě politických změn*“<sup>17</sup> (Valck, 2007, p. 175). Postupem času se politický přístup ve specializaci festivalu omezil a začala se objevovat i specializace žánrová. Touha filmových festivalů po neustálých objevech na poli filmu paradoxně vytvořila rychlé střídání těchto vln a tedy i rychlou úmrtnost některých objevů. Postupem času se z nových vln a podobných objevů nevyhnutelně staly dobře využívané marketingové značky.

Mnoho filmových festivalů muselo hledat způsoby jak se úspěšně uchytit v mezinárodním okruhu filmových festivalů a jednou z cest bylo rozšíření programu za hranice filmové projekce. Díky tomu se v rámci festivalů začaly objevovat nejrůznější doprovodné programy. Oblíbené byly například semináře, konference a retrospektivy.

Dalším novým fenoménem byl tak zvaný *festivalový film*. Jednalo se o filmy, které s velikým úspěchem procházely jednotlivými festivaly, ale které při nasazení do kin v běžné produkci propadly. Dalo by se říct, že tyto filmy dokázaly žít a existovat jen v rámci festivalu.

Zajímavou součástí některých FF jsou nadační fondy podporující vybrané filmové projekty, které by bez jejich pomoci nemohly vzniknout. Z toho vyplývá, že festivaly ovlivňují i natáčení filmů obecně. Podpora takovéto nadace znamená, že film bude mít možnost být uveden v rámci festivalu, který je s nadací spojen. Často už jen získání této podpory zvýšilo pozornost odborné veřejnosti věnované vybranému filmu. Nejde tedy už jen o film vytvořený pro mezinárodní okruh filmových festivalů, ale o film stvořený tímto okruhem. Prvním takovýmto fondem byl *The Hubert Bals Fund*,<sup>18</sup> prostřednictvím svého zakladatele byl spojen s festivalem v Rotterdamu.

---

<sup>16</sup> „(...) *the new festival task became to present the current condition of world cinema to the world*“ (Valck, 2007, p. 175).

<sup>17</sup> „*Festivals adopted the idea that they could participate in film culture and make a political difference*“ (Valck, 2007, p. 175).

<sup>18</sup> „*The Hubert Bals Fund (HBF) is an initiative of the International Film Festival Rotterdam that provides grants to remarkable cinema projects in various stages of completion*“ (International Film Festival Rotterdam, 2012).



Podobně vznikly také *World Cinema Fund in Berlin*<sup>19</sup> nebo *Balkan Fund*.<sup>20</sup>

V mezinárodním okruhu filmových festivalů měla zvláštní úlohu festivalová soutěž a udílení cen. Mnoho tvůrců raději uvádělo své filmy na festivalech, kde bylo možno získat nějaké ocenění, čímž mohli sami stoupnout v ceně. Proto se časem začaly tyto soutěžní kategorie objevovat i na tematických festivalech, ač to nemusel být původní záměr festivalu.

Nově se začal používat přístup zvaný *Exploding Cinema*. Tento přístup byl inspirován vidinou budoucnosti, v níž se film přesune mimo tradiční kinosály. Šlo o hledání nových přístupů k tomuto médiu skrze akce, které se snažily smazat hranice mezi filmem a ostatním uměním, jako například hudebně mediálních událostí, instalace nebo výstavy. „*Exploding Cinema se zaměřila na tento hybridní mediální stav a zkoumala filmové například v hudbě, architektuře a ve výtvarném umění*“<sup>21</sup> (Valck, 2007, p. 193). Využití Exploding Cinema je bližší tematickým festivalům více než klasickým soutěžním festivalům jako například Cannes. Příčinu této skutečnosti uvádí i Marijke de Valck: „*(...) tematické festivaly se mohou více přibližovat současným proměnám a být jemně vyladěným barometrem současných trendů*“<sup>22</sup> (Valck, 2007, p. 193).

---

<sup>19</sup> „*The World Cinema Fund has an annual budget of approximately 400,000 EUR and supports exclusively the production and distribution of feature films and feature-length documentaries. The support is focused on the following regions: Latin America, Central America, the Caribbean, Africa, the Middle East, Central Asia, Southeast Asia and the Caucasus*“ (Internationale Filmfestspiele Berlin, 2012).

<sup>20</sup> „*The Balkan Fund; Thessaloniki International Film Festival; Script development fund. The Balkan Fund is an initiative of the Thessaloniki International Film Festival and is co-financed by the CNC and the Goethe Institute*“ (Thessaloniki International Film Festival, 2006.).

<sup>21</sup> „*Exploding Cinema zoomed in on this hybrid media condition and explored the filmic in, for example, music, architecture, and the fine arts*“ (Valck, 2007, p. 193).

<sup>22</sup> „*(...) thematic festival, can stay closer to current developments and act as a more finely tuned barometer of recent trends*“ (Valck, 2007, p. 193).

### 3. Teorie filmových festivalů

#### 3. 1. Rozdělení FF podle Marka Peransona

Mark Peranson, filmový teoretik podílející se na MFF ve Vancouveru a editor časopisu Cinema Scope, rozděluje FF na dva základní typy: *byznys festival* a *divácký festival*. Oba modely, ve své ideální formě, prezentují centrum a periférii okruhu mezinárodních filmových festivalů. Samozřejmě většina festivalů se pohybuje na škále někde mezi těmito dvěma modely: „*Do těchto dvou ideálních modelů se promítá jednak způsob, jakým filmový festival funguje, jednak zájmové skupiny, které musí být uspokojeny, aby si festival udržel úspěch a podporu. Což znamená, že tyto zájmové skupiny ovlivňují, jaké filmy a jaký druh filmů obecně se na daném festivalu objeví*“ (Peranson, 2011, p. 77).

Do *byznys festivalu* spadají mezinárodní festivaly jako například FF v Cannes, Karlových Varech nebo Berlínský filmový festival. Vyznačují se vysokým rozpočtem, v němž se nespolehají na financování z prodeje lístků, neboť jsou sponzorovány firmami. Festivaly těží především ze světových a mezinárodních premiér, přičemž projekce jsou obohaceny o soutěže a přítomnost významných hostů. Díky své prestiži jsou hojně navštěvovány filmovými odborníky. Pro fungování festivalu je podle Peransona nezbytně nutná přítomnost filmových distributorů, jimž tato událost nabízí mediálně atraktivní představení filmů a usnadňuje nákup konkrétních filmů včetně jejich dalšího zařazení do klasické distribuce. S tím je spojena úloha filmových agentů, kteří se mohou výrazně podílet na prodeji filmu. Vzhledem k široké působnosti festivalu je zde přítomno velké množství kritiků a novinářů z celého světa, kteří FF zajišťují mediální pozornost. Diváci jsou spíše přehlíženou skupinou: „*Byznys festival na ně nebere ohled, předpokládá se, že diváci se ochotně pohnou na vše, co se dostane do programu*“ (Peranson, 2011, p. 78).

K *diváckým festivalům* Peterson řadí většinu lokálních a městských filmových přehlídek. Příkladem může být pražský *Festival francouzského filmu*, *Queer filmový festival Mezipatra* nebo *Festival otrlého diváka*. Na rozdíl od předchozího typu FF, má divácký festival nízký rozpočet a financování závisí na zisku z prodaných lístků. Uváděné filmy jsou většinou převzaty z programu jiných festivalů, organizátoři se nesoustředí na premiéry ani na filmové soutěže. Nekomerční povaha festivalu může přilákat jen minimální počet významných osobností ze světa filmového průmyslu. FF se snaží oslovit především diváka, čemuž odpovídá i zvolená forma mediální propagace: „*Divácký festival se soustředí*

*především na lokální média, protože jejich reakce je klíčová pro další propagaci a prodej lístků“ (Peranson, 2011, p. 78).*

Umístění konkrétního festivalu na pomyslné ose mezi centrem a periferií nemusí být trvalé. Mezi centrem a periferií existuje možnost přesunu. Usiluje-li některý festival o změnu, jedná se většinou o směr z periferie do centra: „*O takový přesun se snaží například Tribeca za vydatné podpory American Expressu, dalším příkladem je festival v Pusanu, kde se v rekordně krátké době podařilo vybudovat filmový fond i trh“ (Peranson, 2011, p. 77).*

### **3. 2. Spektákl jako součást FF**

Marijke de Valck považuje spektákl za významnou součást FF, *jelikož udržuje pozornost věnovanou určitému FF, a to jak ze strany jeho návštěvníků, tak i médií (Valck, 2007).* To umožňují vlastnosti spektáklu: je vnímán na úrovni vizuální i symbolické, velikost, dramatickosti, diváci si z něj odnáší zážitek či citové pohnutí.

Stále rostoucí popularitu a šíření filmových festivalů dávají někteří odborníci do souvislosti se *vzrůstajícím významem, který společnost přikládá zážitkům v současné kultuře (Valck, 2007).* Neboť filmový festival neumožňuje divákům jenom vidět určitý film, ale nabízí také možnost spatřit jej ve specifické festivalové atmosféře. Divák si tak odnáší docela jiný zážitek, než jaký umožňuje sledování stejného díla kdekoli jinde. Diváci si spojují zážitky z filmu se zážitky z festivalu obecně: „*Festivalový návštěvníci nejenže si vybírají, jaký konkrétní film chtějí vidět, ale také si volí tento film prožít jako součást festivalového promítání*“<sup>23</sup> (Valck, 2007, p. 19). Tato teorie, pokud ji akceptujeme, nabízí vysvětlení častého jevu: určitý film v rámci festivalu získá velký ohlas mezi diváky, ale ve chvíli, kdy se dostane do klasické distribuce, o tuto pozornost přichází. Důvodem může být absence festivalového zážitku.

### **3. 3. Filmový festival perspektivou Actor-Network Theory**

*Actor-Network theory* neboli teorie sítí aktérů je sociologická teorie vytvořená Brunem Latourem (ve spolupráci s Michelelem Callonem a Johnem Lawem). Teorie vychází z předpokladu, že jednotliví sociální aktéři jsou propojeni v sítích. Tyto sítě zahrnují subjekty

---

<sup>23</sup> „*Festival visitors not only decode to devote their in attention to watching a particular film, they also choose to experience that film as part of the festival screening process“ (Valck, 2007, p. 19).*

(osoby) i objekty (věci). V rámci této sítě mají lidé a věci rovnocenné postavení. Latour v tomto směru tedy upouští od dříve zavedené dichotomie.

Marijke de Valck aplikovala tuto teorii na výzkum FF. ANT se ukázala jako velice vhodný úhel pohledu pro studium filmových festivalů a pochopení jejich funkčních systémů. Jednou z jejich předností je, že umožňuje plynule přecházet mezi mikro a makro úrovní. Z teorie vycházela při svém zkoumání FF, neboť tento přístup umožňuje pojmout událost v její celistvosti: „(...) setkání obchodních firemních zástupců, filmových kritiků a filmových tvůrců na filmovém festivalu nebudeme považovat jako oddělené od festivalové události, ale tato shromáždění, představení a produkty chápeme jako nezbytná spojení, která tvoří samotnou událost“<sup>24</sup> (Valck, 2007, p. 34). S aplikací této teorie na FF jsme schopni pojmenovat všechny aktéry události FF i vztahy mezi nimi, aniž bychom opomíjeli aktéry stojící spíše v pozadí festivalu jako například akreditační systém nebo technické zázemí.

Součástí *Actor-Network theory* je i pojem *obligatory points of passage* (povinné body přechodu). Pod tímto pojmem si lze představit aktéry, kteří mají v rámci libovolné sociální sítě zvlášť významné postavení. Pokud bychom přirovnali filmovou produkci a distribuci k lidskému organismu, budou tyto body představovat jednotlivé vitální funkce nezbytné pro správné fungování organismu. Pro Marijke de Valck jsou filmové festivaly jedním z těchto *obligatory points of passage* v síti filmové produkce a distribuce, která je na jejich správném fungování závislá. Můžeme dokonce předpokládat, že světová kinematografie, v první řadě umělecký a nezávislý film, by byla ohrožena bez možnosti prezentace filmů na FF. Tato teorie nahlíží na FF podobně, jako by se jednalo o kulturní instituci.

### 3. 4. Koncept sites of passage a filmový festival jako liminární stav

*Sites of passage* je teorie Marijke de Valck, která kombinuje pojetí *obligatory points of passage* s antropologickým pojetím přechodových rituálů. Toto spojení považuje autorka za důležité pro doplnění ANT, jelikož do ní vnáší cenný analytický pohled.

Pojmem *site* je míněn specifický prostor, v němž se festival odehrává. Jsou zde propagovány filmy a hvězdy nebo uzavírány smlouvy. Na úspěch a prestiž festivalu

---

<sup>24</sup> „(...) the sales representatives, film critics and filmmakers meeting at film festivals are not considered separate from the event, but whose congregations, performances, and products are understood as necessary links that make up the event“ (Valck, 2007, p. 34).

poukazuje koncentrace významných osobností z filmové branže, novinářů a jiných osobností. *Passage* Marijke de Valck charakterizuje jako přechod v rámci hierarchie v okruhu mezinárodních filmových festivalů. Jednotlivé přechody v rámci dané hierarchie značí vyzrávání filmového tvůrce v tomto okruhu, který zpravidla prochází od méně významných festivalů až k prestižním filmovým událostem, čímž postupně zvyšuje svůj status ve světě filmu. Prestiž tvůrce je také ovlivněna jeho osobními kvalitami, díky nimž může být uznáván neohledně na zisk (či absenci zisku) ocenění z významného festivalu.

System jednotlivých přechodů pomáhá udržet prestiž ocenění udělovaných v rámci jednotlivých festivalů. Například ocenění na festivalu v Karlových Varech je pro začínajícího filmaře významné, ale ostřílený filmař má spíše ambice získat cenu z Canneského festivalu. Význam cen roste podobně jako prestiž soutěžního programu. Na podporu renomé filmových ocenění i festivalu obecně se FF snaží vytvořit také co nejkvalitnější soutěžní program. Tato hierarchie kromě svých předností skýtá také některé nevýhody. Například stěžuje pozici nově vznikajícím festivalům, pro něž je velice těžké, ne-li přímo nemožné, dostat se v současné době na vrchol této léty zavedené stupnice.

Marijke de Valck přejímá pojem *přechodový rituál* v pojetí, v jakém ho používá van Gennep,<sup>25</sup> tj. jako speciální rituál skládající se ze tří částí: oddělení (separace), pomezí (přechod) a přijetí (znovuzačlenění). Jedinec prochází řadou rituálních a symbolických úkonů, následně je znovu zařazen do společnosti, tentokrát již s nově získaným statutem.

Filmové festivaly sdílí některé rysy těchto *přechodových rituálů*. Každý FF má své speciální rituály a symbolické činnosti, jimiž jsou například červený koberec, udílení cen, slavnostní zahájení a ukončení festivalu aj. Tyto rituály většinu značí, že se událost odehrává mimo běžný rámec dění v daném prostoru, ale mají také funkci přispívat ke zvyšování postavení filmu a filmových tvůrců přítomných na festivalu.

Téma přechodových rituálů a filmových festivalů se dále pojí s pojmem *liminarity* Victora Turnera.<sup>26</sup> *Liminarita* je spojena s obdobím přechodu, v němž jedinec ztratil svůj

---

<sup>25</sup> Arnold van Gennep (1873 - 1957), „(...) jeden ze zakladatelů moderní francouzské folkloristiky (...).(…) Podle něho prostřednictvím přechodových rituálů (křest, svatba, pohřeb aj.) lidé dosahují nového statusu ve společnosti“ (Soukup, 2005, p. 457).

<sup>26</sup> Victor Turner (1920 - 1983) „Trojčlenné schéma průběhu (přechodového rituálu), které převzal od van Gennepa, schéma odloučení / pomezí / znovuzačlenění, musel dále upravit, aby bylo vidět, že rituální okamžik může být dobrovolnější v otevřenějších sekularizovanějších společnostech. Rozlišoval mezi ‚liminárními‘ a ‚liminoidními‘ stavy“ (Turner, 2004, p. 8).

předchozí status a nový ještě nezískal. Existuje tak mimo svou společnost a stává se bytostí na pomezí. V *liminaritě* lze existovat mimo *normální vztahy, čas a sociální struktury* (Valck, 2007).

„(...) každý festival je rozšířené kulturní představení, během kterého vládou jiná pravidla a komerční obchodní pravidla, která řídí vnější filmový svět jsou odložena“<sup>27</sup> (Valck, 2007, p. 37). Jádrem fenoménu filmového festivalu spočívá právě v tom, že vytváří místo, kde vládne stav *liminaritě*: „Podle mého mínění je přežití fenoménu filmového festivalu a jeho rozšíření na globální velmi rozsáhlý festivalový okruh závislé na vytvoření filmové festivalové zóny, liminárního stavu, kde se filmové produkty mohou těšit z pozornosti získané za jejich estetický význam, kulturní přednosti nebo společenský význam“<sup>28</sup> (Valck, 2007, p. 37). S koncem filmového festivalu, stejně tak jako v případě konce liminárního období v přechodovém rituálu, jsou filmu a jeho tvůrci přiznány nové kulturní hodnoty a může získat i vyšší status v rámci filmového světa.

Filmový festival je takto také schopen transformovat symbolickou hodnotu na ekonomickou. Jeho nástrojem může být vytvoření prestižního soutěžního programu, uvádění premiér či udílení cen. Účast a úspěch filmu v rámci zmíněných událostí zvyšují jeho tržní hodnotu i pravděpodobnost jeho prodeje do klasické filmové distribuce.

### 3. 5. Stringerovo pojetí okruhu mezinárodních filmových festivalů

Julian Stringer vyčleňuje tři důležité body, které v jeho pojetí popisují postavení konkrétního FF v okruhu mezinárodních filmových festivalů. Těmito prvky jsou: *vepsaná nerovnost, města jakožto uzlové body v síti a festivalový obraz* (Valck, 2003). Festivaly v okruhu jsou nepravidelně propojené a vzájemně soupeří na různých úrovních. Tyto tři prvky zařazují jednotlivé festivaly na mapu okruhu mezinárodních filmových festivalů.

*Vepsaná nerovnost* se vztahuje především k časovému a prostorovému zařazení na mapě filmových festivalů. Prostor ovlivňuje dostupnost a atraktivitu. Festivaly tedy nelákají návštěvníky jen na kvalitní a zajímavý filmový program, ale často zmiňují další

---

<sup>27</sup> „(...) each festival is an extended cultural performance during which "other" rules of engagement count and the commercial market rules of the film world outside are suspended“ (Valck, 2007, p. 37).

<sup>28</sup> „It is my understanding that the survival of the phenomenon of film festivals and its development into global and widespread festival circuit has been dependent on the creation of film festival zone, a liminal state, where the cinematic products can bask in the attention they receive for their aesthetic achievements, cultural specificity, or social relevance“ (Valck, 2007, p. 37).

zajímavosti daného lokality. Tato lákadla jsou místu předem daná a s festivalem nijak nesouvisí (architektura, noční život, krásné pláže aj.). Datum konání festivalu má důležitý význam především v rámci konkurenčního boje festivalů. Návštěvník nemůže být na dvou místech najednou, a pokud se data konání některých festivalů překrývají, může být snížena jejich návštěvnost (mezi laickou i odbornou veřejností). To může sekundárně ohrozit celý festival. Festivaly si také konkurují v uvádění světových premiér. S tím souvisí i datum konání, neboť dříve konaný významný festival spíše dostane příležitost film poprvé uvést. Ač se lokalita i datum konání dá změnit, nejde o snadnou manipulaci, v obou případech se jedná o důležité pilíře festivalu.

*„Jednotlivá města na celosvětovém trhu soupeří o kulturní prostředky globálního financování, nezávislé na specifických národních ekonomích“* (Valck, 2003, p. 45). Tato situace je zapříčiněna globalizací naší společnosti. Město si chce vytvořit a udržet místo v současné ekonomické síti. Podobně jako se to děje v případě turismu, národního dědictví a aktivit volného času. Vytvořit si jakýsi program akcí konaných v jeho rámci a vložit do nich svou identitu tak, aby těmto akcím zajistil *auru zvláštnosti a unikátnosti* (Stringer, 2003). Důležitá proměnná je motivace města ukazovat festival jako svůj vlastní a snaha vtisknout do něj svůj charakter. Festivaly tak zvyšují turismus a posilují ekonomiku města až k získání statusu globální události. Tímto způsobem se z měst stávají uzlové body na mapě okruhu mezinárodních filmových festivalů.

Pro úspěšnost v okruhu mezinárodních filmových festivalů je potřeba mít globální charakter a společné znaky, zároveň je však výhodné lišit se a nabízet něco jiného než ostatní, proto se oceňují *lokální a specifické znaky* (Valck, 2003). Neboť dvě na první pohled protichůdné koncepce společně v určitém poměru tvoří festivalový obraz, který následně prezentuje festival. Další součástí festivalového obrazu je postava ředitele festivalu jakožto osoby zodpovědné za kvalitu a strukturu programu.

### 3. 6. Vliv zkušenosti

Bill Nicols si během svých výzkumů FF povšiml souvislosti v regionální odlišnosti a přijetí festivalového filmu publikem. Nicols ukazuje, že při uvedení filmu z odlišné kultury v rámci určitého festivalu se bude dané obecnstvo snažit tuto pro ně novou formu interpretovat za pomoci již známých vzorců. Pokud tyto vzorce pro porozumění nestačí, musí publikum získat vhled do kulturního a společenského pozadí kultury, z níž film vychází. Dochází tak k interpretaci skrze interkulturní zkušenost, což může tvořit nový význam, který předtím neexistoval. „*Neznámý film se mně ve známý*“ (Valck, 2003, p. 47). Následně se tato přijatá národní filmová specifika mohou stát jakousi značkou, již lze marketingově využívat. Například formou zařazení filmu do určité kategorie a jeho jasné označení (nový iránský film nebo nový řecký film aj.). Takovéto zařazení významně zvyšuje ekonomický potenciál filmu.



#### **4. Výzkum Festivalu otrlého diváka**

K výzkum konkrétního filmového festivalu mě přivedl nedostatek materiálů popisujících tuto formu události a potřeba doplnit teoretickou část této práce o konkrétní příklad. Na FOD nahlížím jako na součást okruhu mezinárodních filmových festivalů, kde každý festival má své určité místo, a sleduji především procesy důležité pro růst této události. Mým cílem je popis mechanismů tohoto růstu a jejich dalšího vlivu na charakter festivalu. Soustředění je věnováno především tvůrci festivalu (řediteli festivalu nebo dramaturgické skupině), neboť tato pozice je určující pro založení FF, jeho vývoj i celkovou tvář. V neposlední řadě se věnuji také popisu účelu rituálů a sponzoringu.

##### **4. 1. Východiska k výzkumu FOD**

Toto sledování růstu a proměn festivalu v čase provází základní myšlenka, že tematický filmový festival se v době vzniku soustředí na určitou tematiku a je zacílený na určitou diváckou obec. Pro své fungování však každý festival potřebuje růst a zvyšovat svou prestiž, pročež postupně mění svůj výraz.

V rámci výzkumu jsem se pokoušela ověřit platnost následujících hypotéz:

##### **I. Hypotézy spojené s tvůrcem festivalu**

- Filmový festival tvůrci neorganizují za účelem finančního zisku, ale za jiným účelem.
- Zakladatelé filmového festivalu působí ve filmové branži na profesionální úrovni.
- Filmový festival vychází tematicky ze vkusu tvůrců.
- Změna ředitele festivalu může změnit tvář festivalu.

##### **II. Hypotézy popisující obecný charakter festivalu**

- Tvůrci festivalu chtějí oslovit co nejvíce lidí.
- Změna filmového festivalu jde od vyhraněnosti k větší všeobecnosti.
- Tvůrci rozšiřují skupinu svých diváků eliminací jasných hranic mezi původní minoritní skupinou a potencionální větší skupinou. Tím se může změnit cílová skupina.
- Změna cílové skupiny změní tvář filmového festivalu.
- Filmový festival prochází procesy změny, než nalezne svou ideální formu. Mění se množství promítaných filmů, celková délka trvání festivalu, prostory, hosté aj.

- Filmový festival prochází stejným vývojem jako instituce: ZALOŽENÍ – RŮST - STAGNACE – ÚPADEK.

### **III. Hypotézy vztahující se k marketingové strategii festivalu**

- Účel předávání cen spočívá ve zvýšení prestiže festivalu.
- Jedním z marketingových nástrojů je hledání nových autorů, kteří budou prezentováni v rámci festivalu.
- Rozšíření stávající tematiky nebo zavedení nové má marketingový účel.
- Doprovodné akce zvyšují atraktivitu festivalu, v první řadě jsou ale prostorem pro prezentaci sponzorů.
- Předmět činnosti sponzorů se vztahuje k tématu festivalu.
- Sponzoři zpravidla neovlivňují dramaturgickou stránku festivalu

Pro zkoumání kořenů a proměn specifické události jsem si vybrala metodu případové studie. Jelikož na FF nahlížím jako na instituci, vedu případovou studii z pohledu studia *organizací a institucí*.<sup>29</sup> Výzkum se zakládá na kvalitativním přístupu, spojuje rozhovor (na ten byl kladen v rámci výzkumu největší důraz) se studiem dokumentů a zúčastněným pozorováním.

Částečně strukturovaného rozhovoru se zúčastnili tři dramaturgové, kteří se dlouhodobě podílejí na praktickém fungování Festivalu otrlého diváka a na jeho struktuře. Dotazovanými byli PhDr. David Čeněk, Petr Šaroch a Jiří Flígl. Jelikož v rámci FOD hraje důležitou roli kino Aero, zařadila jsem do výzkumu také rozhovor se Zuzanou Kameníkovou, zatupující dramaturgii kina.

Pro studium dokumentů byly použity textové materiály doprovázející každý ročník FOD. Konkrétně šlo o tiskové zprávy, tabulky mapující návštěvnost a množství promítaných filmů, prezentační materiály a sekundárně také články v novinách a časopisech ilustrující přístup odborné veřejnosti k festivalu.

Zúčastněné pozorování proběhlo v rámci 8. ročníku festivalu v období od 14. do 19. února 2012. Během pozorování byl důraz kladen na prezentaci sponzorů,

---

<sup>29</sup> „*Studium organizací a institucí. Zkoumají se firmy, školy, odborné organizace, implementace programů a intervencí, kultura organizací, procesy změn a adaptací. Cíle jsou různorodé – hledání nejlepšího vzorce chování, zavedení určitého typu řízení, evaluace, zkoumání procesů změn a adaptace*“ (Hendl, 2008, p. 103).

návštěvnost, divácké reakce a především na sledování nových prvků objevujících se v rámci festivalu.

#### 4. 2. Základní informace o předmětu výzkumu

Festival otrlého diváka vznikl roku 2005. Premiéra se konala 10. března v kině Aero. Tento první ročník byl slovy zakladatele festivalu spíše experiment, který se ukázal jako velmi úspěšný a od následujícího ročníku se pevně usídlil na pražské kulturní scéně. Nyní má festival za sebou již osmý ročník.

Podtitul *festival filmové (ne)estetiky* naznačuje jeho zaměření na béčkové žánry a okrajovou estetiku za hranicí „dobrého vkusu“. V současné době se jako jediný český filmový festival soustředí na výstřední žánry typu *horor, pornografie, gore* aj.

Přestože z globálního pohledu jde spíše o okrajový filmový festival, věřím, že s ohledem na povahu mé práce a na dlouholeté úspěchy festivalu je vhodným předmětem výzkumu. O jeho stálé pozici v rámci okruhu českých filmových festivalů svědčí i skutečnost, že byl zahrnut do ankety odborného časopisu *Cinepur*<sup>30</sup> jako jeden z deseti českých festivalů. V rámci této ankety doprovázející článek *Promotéři festivalového roku*<sup>31</sup> byla zkoumána dramaturgie, role a potíže českých filmových festivalů.

Na úspěchu FOD má zásluhu i pražské artové kino Aero. Nejenže se jedná o místo konání festivalu, ale kino se významně podílí také na všech fázích organizace, včetně dramaturgie a produkce. Vysokou úroveň dramaturgie si kino Aero vybudovalo dobré jméno. Toto renomé je při shánění práv k některým filmům pro FOD výhodou, stejně jako usnadňuje spolupráci festivalu s mediálními kanály, zejména tiskem a televizí.

Kino Aero disponuje vlastní specifickou atmosférou artového kina (menší prostory, bar), a tedy láká specifického diváka. Lze předpokládat, že tento divák bude první, kdo nově vzniklé FF uváděné v kině Aero zaregistruje a navštíví. Ze slov Zuzany Kameníkové vyplývá, že charakter návštěvníka Festivalu otrlého diváka odpovídá charakteru běžného Aero diváka. Konkrétně jde o vysokoškolsky vzdělaného člověka mezi 18-40 rokem vyhledávající malá kina s atmosférou a příjemným posezením. V porovnání s každodenní návštěvností kina je návštěvnost během FOD víc jako o 100 % větší.

---

<sup>30</sup> Cinepur: Časopis pro moderní cineoly, vychází od roku 1991, vydává Sdružení přátel Cinepuru

<sup>31</sup> Promotéři festivalového roku. (2011). *Cinepur*, 18(75). 56-62.

### 4. 3. Hypotézy k výzkumu FF

Následující část vyhodnocuje dříve uvedené hypotézy, zpracované na základě sesbíraných dat výše zmíněnými metodami.

#### 4. 3. 1. Hypotézy spojené s tvůrcem festivalu

##### 4. 3. 1. a) *Filmový festival tvůrci neorganizují za účelem finančního zisku, ale za jiným účelem.*

Během výzkumu se tato hypotéza potvrdila. Ukázalo se, že festivaloví tvůrci FOD organizují festival pro zábavu ve svém volném čase.

Pro výše zmíněné tvrzení lze nalézt důkaz v ekonomickém systému festivalu. FOD je financován jen z prodeje lístků, tento zdroj je pro FOD nepostradatelný, jelikož festival nemá sponzory nesoucí alespoň částečnou finanční zátěž. Jedinou pomocí je pro ně podpora kina Aero fungující následovně: „*Nemusíme platit nájem a všechn zisk zůstane tady (v kině Aero) a až se odečtou náklady, pak se vyrovnáme honorářově.*“<sup>32</sup>

Jak je vidět, plat tvůrců se odvíjí od toho, kolik ze získaných financí zůstane nevyčerpano, přičemž není pravidlem, že nějaké finance zbudou. Sami tvůrci tento festival nevnímají jako zaměstnání, nýbrž jako koníček. David Čeněk, zakladatel festivalu, se přiznal k tomu, že poslední dva roky se na festivalu podílí jen symbolicky, jelikož se musí věnovat i dalším aktivitám, které by ho užívaly.

„*Není to akce, která by mi mohla přinést aspoň nějaký malý finanční zisk a vzhledem k tomu, že už mám rodinu, tak jsem musel začít dělat i něco jiného.*“<sup>33</sup>

Pokud tedy není cílem peněžní zisk, nabízí se mnoho dalších možných cílů, kterých mohou chtít tematické filmové festivaly dosáhnout. Tyto se budou lišit podle konkrétních festivalů. Může jít například o šíření určitých idejí, propagaci určité kultury či subkultury, sociální poselství aj. FOD si na svém začátku nestanovil žádný konkrétní cíl. Postupem času se na jeho koncept nabalovaly druhotné cíle jako například *být políčkem do tváře jednotvárné*

---

<sup>32</sup> Jiří Flígl: z nahrávky rozhovoru dne: 17. 2. 2012

<sup>33</sup> David Čeněk: z nahrávky rozhovoru dne: 23. 2. 2012

a konformní distribuce<sup>34</sup> či představení unikátních filmových zážitků. Stále je však nejdůležitější, že tvůrce FOD organizace tohoto festivalu baví.

#### **4. 3. 1. b) Zakladatelé filmového festivalu působí ve filmové branži na profesionální úrovni.**

Všichni dramaturgové FOD působí v oboru spojeném s filmovou branží například režie, přednášení v rámci katedry filmových studií FF UK, televizní dramaturgie nebo pracují jako reportéři přispívající do českých filmových periodik.

Pro fungování FOD je zásadní skutečnost, že se převážná většina tvůrců také podílí na dramaturgii dalších českých filmových festivalů. Což znamená, že mají nejen dlouhodobé zkušenosti s festivalovou dramaturgií, ale především také kontakty umožňující získání licencí. Vzhledem k tomu, že festival nemá veliký rozpočet, jsou tyto kontakty o to více důležité, že mohou umožnit získání filmů zadarmo či levněji.

Podobně se k dramaturgii FOD dostal Jiří Flígl, který měl kontakty na distributory asijské kinematografie, jež nikdo jiný ze stávajícího týmu neměl. Sám nakonec u FOD zůstal.

#### **4. 3. 1. c) Filmový festival vychází tematicky ze vkusu tvůrců.**

Na skladbu programu FOD má zásadní vliv vkus dramaturgů, kteří navrhnou jednotlivé filmy většinou na základě své osobní zkušenosti. K vlastnímu vkusu dramaturgů FOD se váže také jejich nadšení, s nímž festival uvádějí, jde totiž o jeden z nejvýraznějších rysů tohoto festivalu a ovlivňuje i jeho další složky.

Místem, kde se projevuje vkus dramaturgů, je i tematická struktura FF, která se proměňuje v závislosti na příchodu (či odchodu) jednotlivých dramaturgů. „Každý z dramaturgů má své libůstky a svůj vkus.“<sup>35</sup> V rámci tohoto vkusu se každý dramaturg pohybuje a při hledání nachází filmy, které následně předkládá jako možné k uvedení na FOD. Příchodem nového dramaturga může tedy dojít k významným změnám v programu festivalu. To lze spatřit v popisu procesu, jímž jsou filmy na festival vybírány:

---

<sup>34</sup> David Čeněk: z nahrávky rozhovoru dne: 23. 2. 2012

<sup>35</sup> Jiří Flígl: z nahrávky rozhovoru dne: 17. 2. 2012

„(...) každý z nás sdílí určitý sklon k tomu mít rád filmy, které nejsou úplně obvyklé, ale každý trochu jiným způsobem a během roku něco nakoukáme čistě z vlastního zájmu. (...) nadhazují se nápady, společným sezením se vyfiltruje určité množství filmů a každý z nás využije kontaktů, které má a osloví ty lidi, kteří tato práva mají.“<sup>36</sup>

Festival otrlého diváka vznikl spontánně z nadšení Davida Čenka díky jeho zkušenosti z jistého španělského festivalu, kde zhlédl film *Pink Flamigos*. On sám první ročník nazývá „nadšeneckou akcí.“<sup>37</sup> FOD byl vystaven na nadšení svých tvůrců a pro jeho stabilní udržení je stálá přítomnost tohoto nadšení zásadní. Elán tvůrců se samozřejmě proměňuje, stejně jako se proměňují jejich vlastní (časové aj.) možnosti věnovat se festivalu. David Čeněk se obává, jak dlouho takto může festival přežít, než se dramaturgové vyčerpají: „(...) budou se muset buď najít další stejně nadšení, což nemusí být úplně tak jednoduché, nebo se to musí změnit.“<sup>38</sup> Jak je vidět, současná podoba festivalu opravdu závisí na tomto nadšení a vkusu dramaturgů.

Drobným důkazem je také fakt, že dramaturgové festivalu jsou stále i jeho návštěvníky a dokáží si projekce v rámci FOD užít.

#### **4. 3. 1. d) Změna ředitele festivalu může změnit tvář festivalu.**

V rámci FOD může změna v dramaturgickém týmu ovlivnit tvář festivalu, ale je spíše pravděpodobné že nový vliv naopak pomůže festivalovou tvář udržet. Jak bylo řečeno dříve, festival byl vystaven spíše na nadšení, než na konkrétní vizi určité osoby či skupiny. Navíc přinášení unikátních filmových zážitků je pro FOD charakteristické a proměny programové skladby odpovídají tváři festivalu. Z těchto důvodů není jednoduché tuto hypotézu uchopit a přijít s jednoznačným závěrem.

Během 4. ročníku se ustálila koncepce festivalu stejně jako jeho dramaturgický tým. V následujících letech zůstaly obě tyto složky stabilní a festival nabýval rok od roku na popularitě. Lze se domnívat, že existuje souvislost s ustálením dramaturgického týmu a usazením festivalu na pražské kulturní scéně. David Čeněk zdůrazňuje důležitost toho, že se k dramaturgii festivalu dostali lidé, kteří se o tento druh filmové produkce zajímají celoročně

---

<sup>36</sup> Petr Šaroch: z nahrávky rozhovoru dne: 17. 2. 2012

<sup>37</sup> David Čeněk: z nahrávky rozhovoru dne: 23. 2. 2012

<sup>38</sup> David Čeněk: z nahrávky rozhovoru dne :23. 2. 2012

a kteří se během roku dramaturgicky podílí na dalších projektech filmových festivalů. Jiří Flígl, jenž se dostal k dramaturgii FOD právě při 4. ročníku, možnost tohoto vlivu připouští, ale větší důležitost připisuje propagaci festivalu. V každém případě lze říci, že stabilita dramaturgického týmu může festival jen posílit.

Změna festivalové tváře ale může být zapříčiněna také změnou postojů samotného tvůrce. Pokud z jakéhokoliv důvodu jeho nadšení vyhasne, může to negativně ovlivnit strukturu festivalu. Na toto upozorňuje David Čeněk: „*Problém je, co to udělá, až ty lidi vyhoří, buď se budou muset najít další stejně nadšení, což nemusí být úplně tak jednoduché, anebo se to musí změnit.*“<sup>39</sup>

David Čeněk se festivalu poslední dva roky věnuje jen symbolicky (při posledním 8. ročníku se dokonce připojil nový dramaturg) a svou činnost v rámci festivalu postupně přepouštěl ostatním, přesto se to v tváři festivalu výrazně neprojevalo.

Z tohoto lze vyvodit, že změna ředitele festivalu (či změna v dramaturgické skupině) může ovlivnit tvář festivalu, ale také nemusí, pokud je nahrazen osobou se stejným nadšením nebo stejnou vizí.

#### **4. 3. 2. Hypotézy popisující obecný charakter festivalu**

##### **4. 3. 2. a) Tvůrci festivalu chtějí oslovit co nejvíce lidí.**

Tvůrci se snaží oslovit, co nejvíce lidí, díky čemuž festival získává důvěru, že se zaplatí a bude uspořádán i příští rok. Zároveň vysoká návštěvnost ovlivňuje jejich subjektivní pocit úspěšnosti. Vysoká návštěvnost tvoří jak finanční zázemí, tak vlastní motivaci tvůrce.

Dramaturgové FOD odvozují úspěšnost jednotlivých ročníků v první řadě od návštěvnosti. Jde spíše o technické hodnocení. Toto vyplývá ze skutečnosti, že FOD je financován z prodeje lístků. Zároveň tvůrci hodnotí úspěšnost festivalu z osobního hlediska. Důležitou skutečností je, že je festival pro tvůrce jejich koníčkem a ne prací. Tvůrci se tedy nesnaží oslovit co nejvíce lidí, aby sami měli vyšší plat z konkrétního ročníku. Zde také hrají důležitou roli počty diváků, ač to není tak zřejmé. David Čeněk odvozuje své subjektivní hodnocení festivalu od pocitu:

---

<sup>39</sup> David Čeněk: z nahrávky rozhovoru dne: 23. 2. 2012

„(...) všechno dobře proběhlo a na projekcích, kterých jsem se účastnil, bylo hodně lidí z nichž jsem měl pocit, že se divákům projekce líbila.“<sup>40</sup>

Vysoká návštěvnost nejsou tedy jen čísla, která zaplatí festival. Návštěvnost mimo jiné také značí, že veřejnost festival a tvůrce FF chápe a sdílí jejich nadšení, což zvyšuje osobní motivaci k uspořádání dalších ročníků.

Důkazem důležitosti co největší návštěvnosti je účelná snaha zvýšit návštěvnost projekcí anebo eliminací projekcí, pokud se soustavně ukazují jako neoblíbené. V rámci FOD jde například o nové vyzdvižení unikátních prvků jako je *simultánní překlad*<sup>41</sup> nebo *interaktivita*.<sup>42</sup> Druhou cestou je situace, kdy bylo opuštěno od pravidelného promítání starších „otrlých“ českých filmů, které měly soustavně nejmenší návštěvnost. Stejně tak se méně vyskytují klasické světové „otrlé“ filmy a více se objevují novinky. Důvod této změny tkví v současné DVD distribuci těchto filmů a možnosti jejich stahování na internetu. Odůvodněně se předpokládá, že lidé tyto filmy už viděli a do kina na ně nepřijdou.

#### **4. 3. 2. b) Změna filmového festivalu jde od vyhraněnosti k větší obecnosti.**

Přestože je FOD svým stylem velmi vyhraněný, lze u něj zaznamenat postupné rozšiřování žánrových filmů v programu a posun k zobecnění. Konkrétně lze vysledovat posun směrem od uvádění extrémních filmů k současné prezentaci unikátního filmového zážitku. Festival je v tomto směru zcela v souladu s uvedenou hypotézou.

O tom svědčí i slova dramaturgů festivalu:

„Dřív bylo těchto extrémních filmů víc a pak začaly nabývat na četnosti blbinky a béčka. V současnosti, tenhle ročník, propagujeme, že jde především o zážitkový festival.“<sup>43</sup>

---

<sup>40</sup> David Čeněk: z nahrávky rozhovoru dne: 23. 2. 2012

<sup>41</sup> Festival otrlého diváka si dlouhá léta dává detailně záležet na simultánních překladech. Zařazuje „generově vyvážený simultánní překlad“, tlumočnice (Samantha Bifidus) při překladu písniček sama zpívá aj. Samotný překlad je mnohdy zábavnější než originální znění. Jde pravděpodobně o jediný festival (alespoň podle mé zkušenosti), kde se diváci na simultánní překlad vysloveně těší.

<sup>42</sup> Při 8. ročníku FOD byly uvedeny interaktivní prvky v rámci projekcí. Během filmu *Třaslavec* diváci museli kolektivně křičet, aby se chránili před útoky třaslavce. Během filmu *Orgie mrtvých* měli diváci možnost občerstvení zdarma (rumem a vodkou pro posílení) ve chvílích, kdy se objevilo světelné znamení a za předpokladu, že se k němu stihli včas dostat.

<sup>43</sup> Jiří Flígl: z nahrávky rozhovoru dne: 17. 2. 2012



Tento výrok se shoduje také s názorem Petra Šarocha:

*„První dva ročníky se objevovaly spíše ty extrémní snímky. Postupem let si myslím, že větší část programu začaly zaujímat takové ty nepovedené filmy nebo filmy, které nejsou ryze extrémní, ale širším způsobem jiné.“<sup>44</sup>*

Nedá se říci, že unikátní filmový zážitek byl pro festival novinkou, vlastně jde o podstatu každého ročníku již od onoho prvního. Dříve ale nebyla tato podstata výrazně prezentována a úmyslně zdůrazňována. Festival vznikl z nadšení a je možné, že dramaturgové získali odstup, díky němuž mohou shrnout všechna specifika, která během let vytvořili, pod celistvé pojmenování. Jako kdyby festival byl objektem v rukách dramaturgů, kteří si s ním mohli po léta hrát a zkoumat jej ze všech úhlů, až v jednu chvíli dokázali poodstoupit a spatřit celkový obraz festivalu.

**4. 3. 2. c) Tvůrci rozšiřují skupinu svých diváků eliminací jasných hranic mezi původní minoritní skupinou a potencionální větší skupinou. Tím se může změnit cílová skupina.**

Vzhledem ke skutečnosti, že dramaturgové FOD se nikdy konkrétně nezabývali charakterem svých diváků, nelze tuto hypotézu potvrdit ani vyvrátit.

Dramaturgové FOD nikdy záměrně nevybrali cílovou skupinu, na níž by byl FF zacílen. Nezajímali se o charakter cílové skupiny a nesnažili se na ní vyvíjet jakýkoliv tlak. Jelikož festival neustále nabízí nové filmové zážitky v různých žánrových filmech, každým ročníkem přitahuje nové diváky, kteří na něj přijdou třeba jen ze zvědavosti. Podle Jiřího Flíglu má festival jen malé jádro skalních návštěvníků, z dvou třetin jsou na každé projekci úplně jiní lidé. FOD nabízí tolik rozličných filmových zážitků, že dokáže oslovit velmi širokou a nejednotnou diváckou obec. Nemá tím pádem potřebu hledat konkrétní (uzavřenou) diváckou skupinu a následně vynalézat způsoby k jejímu oslovení.

---

<sup>44</sup> Petr Šaroch: z nahrávky rozhovoru dne: 17. 2. 2012

#### **4. 3. 2. d) *Změna cílové skupiny změní tvář filmového festivalu.***

Tato hypotéza přímo navazuje na předchozí, opět ji tedy nelze prokázat ani vyvrátit, jelikož FOD se hlouběji nezabývá diváckou skupinou, která FF navštěvuje. Diváci mají minimální vliv na tvář festivalu.

Jediný zaznamenaný vliv je zvýšení propagace málo navštěvovaných projekcí a zvýšení počtu filmových novinek a distribučních premiér. To souvisí s rozšířením DVD distribuce a se stahováním filmů na internetu, které divákům umožnilo snáze se dostat ke starším titulům, čímž se drasticky snížila návštěvnost těchto filmů v rámci FOD.

#### **4. 3. 2. e) *Filmový festival prochází procesy změny, než nalezne svou ideální formu. Mění se množství promítaných filmů, celková délka trvání festivalu, prostory, hosté aj.***

Procesy změny FOD jsem sledovala v rámci prostoru festivalu, filmového programu, doprovodných akcí, umístění i trvání FOD v roce. Pro tuto hypotézu se jako relevantní ukázalo především sledování proměny filmového programu. Dále tuto hypotézu jasně potvrdilo sledování změn umístění a trvání festivalu v roce. Téma proměny prostoru FF nedalo jasnou odpověď, která by mohla hypotézu přímo potvrdit či vyvrátit, a doprovodné akce se ukazují být v tak blízkém sepětí s filmovým programem, že není možné je samostatně uchopit.

##### *Filmový program*

K obsahovým proměnám v programu dochází neustále, jelikož to vyhovuje koncepci festivalu. Samotná struktura programu procházela v počátcích FF změnami, ale již během 4. ročníku se ustálila ve své současné podobě, kterou dramaturgové neplánují již měnit. Tímto se potvrzuje výše zmíněná hypotéza.

Proměny v programu festivalu jsou velmi významné a mají neobyčejný vliv na tvář festivalu. Nejdříve uvedu množstevní změny, ty mohou ilustrovat finanční možnosti festivalu. Dále změny obsahové vznikající postupnou krystalizací programu, do nichž se navíc promítá i pokrok a obecné změny v diváckých preferencích a dramaturgické skupině.

Proměna nárůstu promítaných filmů odpovídá logice, s jakou se festival rozrůstal v čase. Na prvním ročníku, který trval tři dny, se promítalo osm filmů v osmi projekcích. Při druhém ročníku, jehož doba trvání se rozrostla na šest dní, bylo uskutečněno již patnáct

projekcí. Ke zhlédnutí bylo deset filmů. Počet projekcí se od té doby vždy pohybuje mezi 15 až 16. Toto číslo se tedy ustálilo během 2. ročníku. Počet promítaných filmů se ještě dále proměňoval. Každý rok narůstal, objevovalo se dvojité opakování některých titulů. Program čtvrtého ročníku měl dokonce víc filmů než projekcí, což vycházelo ze spojení dvou filmů do dvojprogramu. Bylo to poprvé, kdy se žádný film neopakoval. Od této doby si množství filmů a projekcí vždy odpovídá. To opět ukazuje, že první tři léta festivalu měla ráz hledání ideálního formátu a konceptu, který festival našel až při 4. ročníku.

Obsahově se festival taktéž proměňoval. Od starých hororových filmů a extrémních snímků až k současnému unikátnímu filmovému zážitku. Již během druhého ročníku si tvůrci uvědomili, že se musí rozhodnout, co je vlastně „otrlý“ film a na jaké žánry se bude FF specializovat. Nakonec došli k názoru, že se nechtějí omezit žánrem, ale chtějí ukazovat jinou, méně známou tvář kinematografie. To festivalu umožnilo vyvíjet se během dalších ročníků a k hororům a šokujícím filmům přidávat více béčkových filmů nebo filmů výslovně špatných.

První ročník uvedl již zmíněný klasický „otrlý“ film *Pink flamingos*, druhý přinesl klasické horory jako *Zrůdy* a *Texaský masakr motorovou pilou* (původní verzi i remake). Revoluční 4. ročník předvedl přehlídku Eda Wooda, nejhoršího režiséra všech dob, a poprvé byly v rámci FF pouštěny dějové pornografické filmy ze 70. let. První touto projekcí byl film *Hluboké hrdlo*, který se zapsal do dějin světové kinematografie. Novinkou 8. ročníku byly interaktivní prvky ve filmové projekci předvedené především v rámci projekce filmu *Třaslavec*. Jelikož tvůrci stále chtějí přicházet s něčím novým, je pravděpodobné, že během budoucích let ještě objeví nějaké jiné žánrové filmy, které rozšíří koncept festivalu.

Větší koncentrace novinek v posledních ročnících vychází z jejich větší popularity u diváků. V současné době jsou starší filmy jednoduše dostupné a většina lidí je již viděla, proto pokud se na FOD objeví starší filmy, tvůrci se snaží sehnat kvalitní kopie (35 mm), aby zážitek z filmu byl kvalitnější, než jaký může poskytnout televize či DVD.

### *Prostor*

Ve změnách v prostoru nedošlo, jelikož je prostor festivalu od počátku ideální. To samo hypotézu nevyvrací, spíše ji nepřímo potvrzuje.

Díky tomu, že kino Aero zařadilo festival jako vlastní akci, získal FOD výhody, které přispěly k jeho stabilitě. Například festival nemusí platit nájem, dramaturgie kina se podílí na propagaci a koordinaci festivalu. Lze přímo říci, že bez jejich podpory by festival neexistoval.

*„Kdysi jsme zvažovali, že se rozšíříme do jiného kina spřáteleného s Aerem (Oko, Světozor). Ale nakonec se řeklo, že to bude uzavřená akce, exkluzivní imageovka Aera, i díky tomu nás Aero podporuje dlouhodobě.“<sup>45</sup>*

Stejně tak prostor kina přispívá k atmosféře festivalu:

*„(...) s barem, dvorem a tím, že je to umístěné na Žižkově, to že není blízko metra a ti diváci si tam musí skutečně nejít cestu.“<sup>46</sup>*

Aero je tak dramaturgy FOD považováno za ideální místo a pro festival se neukazuje jako výhodné tento prostor jakkoliv měnit. Skutečnost, že FOD měl k dispozici ideální prostor hned od prvního ročníku, jistě festivalu taky velmi zásadně pomohla.

#### *Doprovodné akce*

Doprovodný program je přímo svázán s filmovým programem, tedy v něm dochází k proměnám v závislosti na hlavním programu. Cílem doprovodného programu je doplnit a ozvláštnit program filmový, sám o sobě žádnou ideální koncepci nehledá.

Doprovodný program FOD byl vždy blízce spjat se samotnými projekcemi jako jsou přednášky, lektorské úvody a diskuze k filmům, předfilmy aj. Tyto doprovodné akce jsou stále součástí festivalu, i když ne v takové míře jako dříve, vždy jsou ale pečlivě vybírány ke konkrétním filmům, s nimiž mají korespondovat. Při posledním 8. ročníku se v sále začaly objevovat interaktivní prvky, které přímo vyžadovaly diváckou odezvu. Jejich spojení s promítaným filmem bylo tak těsné, že to ani nelze považovat za doprovodnou akci. V tomto případě doprovodný program přímo splývá s filmovým programem.

Například firma *Hell.cz*<sup>47</sup> se částečně podílela na doprovodných akcích svou vlastní prezentací. Mimo prostor sálu byla tvorba piercingu nebo extravagantních sestřihů. Během

---

<sup>45</sup> Jiří Flígl: z nahrávky rozhovoru dne: 17. 2. 2012

<sup>46</sup> David Čeněk: z nahrávky rozhovoru dne: 23. 2. 2012

dvou ročníků pořádali hellshow v sále před projekcemi, ale jejich účast se také nakonec podřídila filmovému programu:

„*Letos Hell.cz nevystupuje, protože jsme vždycky chtěli, aby ty akce korespondovaly s nějakým filmem.*“<sup>48</sup>

#### *Umístění a trvání v roce*

Co se týče data a délky festivalu, docházelo i zde k drobným posunům, ale jak délka festivalu, tak i jeho umístění se rychle ustálily. Snaha o rozšíření festivalu formou *Ozvěň* se neosvědčila a FF se vrátil k předchozímu šestidennímu modelu, který vyhovuje jak prezentaci, tak technickým potřebám, a dramaturgové nemají v budoucnu v plánu nic měnit.

Umístění FOD v roce je poměrně stabilní a pevně zasazené do období, které je velmi bohaté na filmové festivaly. V prvních třech letech se období trvání festivalu měnilo, střídal se únor a březen. Od 4. ročníku se festival trvale koná v únoru, konkrétně v období okolo svátku sv. Valentýna. Toto datum konání se také využívá k propagaci *Valentýnských otrlých filmů*, i když nejde o pravidlo. Co nejmenší manipulace s datem festivalu pomáhá vytvořit pravidelný rytmus uvádění nových ročníků a lepší orientaci diváků v celoročním pražském kulturním programu. Tím se zvyšuje možnost, že jej diváci vždy najdou.

Délka trvání festivalu se také měnila minimálně. První experimentální ročník trval tři dny. Druhý ročník se prodloužil už na šest dní a v tomto rozpětí zůstal dodnes. Tvůrci neplánují další rozšíření, spíše zde byly pokusy festival rozšířit v *Ozvěňách festivalu* ještě do dalších měst, ale prozatím zůstává pouze jednodenní přehlídka v Uherském Hradišti. Dá se tedy říci, že od šestého ročníku se díky ozvěňám rozšířila doba trvání FF o jeden den. Pravda je, že nejde o trvání v pravém slova smyslu, protože tyto *Ozvěny* se nekonají v přímé návaznosti na festival v Praze.

---

<sup>47</sup> „*Pražský tetovací a piercingový salon HELL.cz vznikl v Holešovicích v roce 2004 (...).*“ *Studio se zabývá tetováním, piercingem, úpravou vlasů, modelář nehtů, skarifikací, těžkými modifikacemi a beadingem.* (Hell.cz, 2012.)

<sup>48</sup> Jiří Flígl: z nahrávky rozhovoru dne: 17. 2. 2012

#### **4. 3. 2. f) *Filmový festival prochází stejným vývojem jako instituce:***

##### ***ZALOŽENÍ - RŮST – STAGNACE – ÚPADEK.***

Během osmi let trvání festivalu lze velmi dobře rozpoznat několik zásadních momentů zlomu v rámci růstu festivalu, které přímo odpovídají výše zmíněnému modelu. Během vývoje FOD lze identifikovat body rozdělující historii festivalu do období založení, růstu, stagnace. Z rozhovorů s dramaturgy FOD vyplývají také obavy z úpadku, koncept festivalu může jeho tvůrce zavést do slepé uličky. Festival se nyní ocitá v období stagnace a stability, což dokazují jak slova dramaturgů festivalu, tak počty návštěvnosti, promítaných filmů i uskutečněných projekcí.

##### *Založení*

První ročník vznikl spontánně jako experiment bez dalších větších ambicí na navazující ročníky, ale díky příznivé odezvě po prozkoumání terénu vznikaly další ročníky.

##### *Růst*

Následovalo období růstu a stabilizace festivalu, mezi 2. - 4. ročníkem. Už při druhém ročníku byla detailněji řešena struktura a tvář festivalu, která se během dalších let stabilizovala.

##### *Stagnace*

Festival při svém 4. ročníku dospěl ke konečnému tvaru. Od 4. ročníku festival pokračuje stále ve stejné struktuře a s ustáleným dramaturgickým týmem, přičemž dramaturgové plánují nadále ve stejném formátu pokračovat. Je nezbytné zmínit, že při svém posledním ročníku dosáhl FOD nového vrcholu v návštěvnosti, a tedy mírného růstu, přesto tento růst neodpovídá dynamice období mezi 2. - 4. ročníkem a pohybuje se ještě v rozmezí od 3000 - 4000 návštěvníků, které zavedl 4. ročník. Tedy jej stále započítávám do období stagnace.

##### *Proměnné, které mohou v budoucnu vést k úpadku.*

Existenci festivalu může ohrozit nejistý zdroj financování a vyhoření nadšení dramaturgů. Pokud by v těchto dvou složkách došlo k negativní změně, může velmi

jednoduše dojít k úpadku festivalu. Naopak pozitivní změna může festival posílit dokonce i napomocť dalšímu růstu, ač v tomto směru dramaturgové v současné době ambice nemají.

#### **4. 3. 3. Hypotézy vztahující se k marketingové strategii festivalu**

##### **4. 3. 3. a) Účelem předávání cen je zvýšení prestiže festivalu.**

Účel, který plní cena na filmových festivalech nemá v rámci FOD žádnou váhu. V rámci festivalu nebyla nikdy cena udílena a ani se s jejím zařazením do budoucna nepočítá. Hypotézu tedy nelze ověřit.

FOD nikdy žádnou cenu neudílel, především proto, že si zakládá na tom, že nemá žádné oficiality a jde tak trochu proti proudu běžné distribuce: „(...) která je strašně jednotvárná a konformní. Zaměřuje se buď na výrazně autorské filmy, které jsou ověřeny cenami z různých festivalů, nebo to jsou komerční filmy a neexistuje nic jiného, žádná třetí cesta.“<sup>49</sup> Cena je v rámci tohoto festivalu považována za nadbytečnou a pokud by měla v praxi doopravdy fungovat, musela by být profesionálně zorganizovaná, což znamená prestižní porotu a mapování světových novinek, které by bylo možné uvést v soutěži. Obojí znamená vysoké finanční náklady a časové vytížení.

Jiří Flígl vystihuje situaci udílení ceny na FOD takto:

*„Nevíme, co bychom hodnotili. Ceny jsou na festivalech taková falešná prestiž, ve světě to funguje na mezinárodních soutěžních festivalech (pro získání filmů do soutěže zdarma, či k přilákání rádooby hvězd) pro nás to je zbytečné.“<sup>50</sup>*

Samozřejmě by se dala vytvořit soutěž z recese či divácká cena, ale v rámci festivalu dramaturgové nespátřují v takovém ocenění účel. Nepředpokládá se, že by to bylo divácky atraktivní.

---

<sup>49</sup> David Čeněk: z nahrávky rozhovoru dne: 23. 2. 2012

<sup>50</sup> Jiří Flígl: z nahrávky rozhovoru dne :17. 2. 2012

#### **4. 3. 3. b) Jedním z marketingových nástrojů je hledání nových autorů, kteří budou prezentováni v rámci festivalu.**

Festival nevyhledává nové autory účelově, ale snaží se uvádět určitý počet nových filmů, které se ještě nedostaly mezi širokou veřejnost, což má marketingový účel.

Noví autoři, ale především nové filmy, mají z hlediska festivalové dramaturgie jednu nepochybnou výhodu - ještě nestihli utéct na internet nebo se dostat do běžné DVD distribuce či televize, což významně zvyšuje pravděpodobnost, že na ně přijde během festivalu dostatek diváků. V případě FOD není pravdou, že by jeho tvůrci aktivně vyhledávali nové autory, naopak spíše čeští autoři vyhledali je. Tak tomu bylo alespoň v posledních letech. Důležitější je nový film, než to, je-li sám o sobě výtvorem nového autora. O tom svědčí i výrok Davida Čenka: „*Tenhle rok tam ten český film byl jen proto, že to je nový český horor, jinak by se tam nedostal, protože na české filmy chodí nejmíň lidí.*“<sup>51</sup>

#### **4. 3. 3. c) Rozšíření stávající tematiky nebo zavedení nové má marketingový účel.**

Tematické rozšiřování má i marketingový účel, udržuje atraktivitu programu a umožňuje nalákat nové diváky. Jde ale o účel spíše sekundární než primární. Primárním účelem je udržení tváře festivalu.

Jelikož se FOD soustředí na okrajovou filmovou produkci a unikátní filmový zážitek, je pro dramaturgy festivalu klíčové přicházet každý rok s něčím novým, aby se program neocitl ve stereotypu. V tomto případě jde spíše o udržení tváře festivalu.

O tom svědčí i fakt, že dramaturgové v programu FF rok od roku obměňují tematické okruhy, včetně těch, které byly vždy úspěšné (např. pornografie). Zároveň se snaží najít způsob jak propagovat méně vyhledávané projekce namísto jejich okamžité likvidace.

Petr Šaroch shrnuje svůj přístup k tematickému rozšiřování festivalu takto:

„*Rádi bychom každý rok přinesli něco nového. Třeba letos jsme se rozhodli to posunout víc k těm zážitkům a interaktivním prvkům, zdá se, že to funguje, ale neradi bychom se příští rok opakovali, snad přijdeme na něco nového a jiného.*“<sup>52</sup>

---

<sup>51</sup> David Čeněk: z nahrávky rozhovoru dne: 23. 2. 2012

<sup>52</sup> Petr Šaroch: z nahrávky rozhovoru dne: 17. 2. 2012



#### **4. 3. 3. d) *Doprovodné akce zvyšují atraktivitu festivalu, v první řadě jsou ale prostorem pro prezentaci sponzorů.***

FOD sponzory v pravém slova smyslu nemá.<sup>53</sup> Je možné domnívat se, že malé množství doprovodných akcí přímo souvisí s neexistencí sponzorů. Zda jsou sponzoři a doprovodné akce k sobě přímo úměrné ale v tuto chvíli prokázat nelze.

Samostatný doprovodný program se v rámci FOD téměř nevyskytuje, většina ozvláštnění festivalu se přímo vztahuje k jednotlivým projekcím. Někdy se objevují drobné akce typu: „*přijďte tematicky oblečení na určitý film a máte vstup zdarma*“ nebo „*vyhraje titul nejotrlejšího diváka tak, že zvládnete jít na všechny filmy v rámci festivalu*“. Ale i tyto případy jsou úzce spojené se samotnými projekcemi a jde spíše o obohacení projekcí než o oficiální doprovodný program.

Při několika minulých ročnících se mimo prostor kinosálu odehrávala prezentace firmy Hell.cz formou tvorby piercingu a sestřihů, v prostoru kinosálu také předvedly hellshow. Během 8. ročníku se ale Hell.cz prezentovali pouze vizitkami v předsálí. Podle slov dramaturgického týmu se tvůrci FF chtějí vyhnout rutině i v případě prezentace svých partnerů.

#### **4. 3. 3. e) *Předmět činnosti sponzorů se vztahuje k tématu festivalu.***

Hell.cz svou vlastní prezentací spojenou s vybranými projekcemi ukazují, že tematické spojení mezi Hell.cz a FOD existuje. Ač tento příklad potvrzuje hypotézu, je důležité mít na vědomí, že jde o jediný a velmi specifický příklad, který lze v rámci FOD uvést.

Ač festival nemá sponzoring v pravém slova smyslu, na příkladu partnerské firmy Hell.cz je vidět logické vzájemné vztahování dvou skupin, jež oslovují zhruba stejnou komunitu „*(...) která se něčím vymyká – takže má některé styčné body.*“<sup>54</sup> Obě strany oslovují lidi s lehce nekonvenčním vkusem. Sami tvůrci FOD jsou lidé s nekonvenčním vkusem a stejně tak lidé z Hell.cz. Toto ocenění alternativy spojuje tvůrce FOD s Hell.cz, přičemž obě

---

<sup>53</sup> Hell.cz nekládá do festivalu žádné peníze, ale propagují jej přes své vlastní kanály za což na festivalu dostanou prostor pro svou vlastní prezentaci. Jde tedy o mediální podporu na principu barterového obchodu a tvůrci festivalu sami spíše mluví o spříznění než o sponzorství.

<sup>54</sup> Petr Šaroch: z nahrávky rozhovoru dne: 17. 2. 2012

dvě skupiny mohou očekávat to samé u svých návštěvníků či zákazníků, proto se ukazuje jejich vzájemná prezentace jako výhodná pro obě strany.

Navíc lidé z Hell.cz sami od sebe oslovili FOD a nabídli jim svou spolupráci, je tedy zřejmé, že Hell.cz si tematickou blízkost k FOD uvědomuje.

Obecným pravidlem může být: sponzoři chtějí oslovit cílovou skupinu navštěvující konkrétní festival, jelikož tato skupina odpovídá charakteru jejich potenciálního zákazníka.

#### **4. 3. 3. f) *Sponzoři zpravidla neovlivňují dramaturgickou stránku festivalu.***

FOD je nezávislý na jakýchkoliv sponzorech a nikdo z jejich partnerů nemá zájem dramaturgii festivalu ovlivňovat. Výsledným faktem je, že sponzoři do dramaturgie FOD nezasahují.

V situaci, v níž se FOD nachází, nelze pokusy o ovlivnění dramaturgické struktury festivalu ze strany sponzorů zaznamenat. Nikdo z jejich partnerů nemá tak silný vliv na chod festivalu. Festival by fungoval ve své současné podobě i bez nich.

Obecně lze předpokládat, že pokud první impuls a nabídka sponzorství vychází od dané firmy, lze vyvodit, že firma se chce finančně podílet a prezentovat na festivalu z nějakého vlastního důvodu. Například se cílová skupina diváků shoduje s potenciální cílovou skupinou zákazníků firmy nebo jí toto spojení s FF pomůže posílit image firmy. Zásahy ze strany sponzorské firmy do dramaturgického fungování FF se tedy jeví jako zbytečné až kontraproduktivní

#### 4. 4. Závěr výzkumu

Během výzkumu jsem došla k závěru, že pro založení a růst filmového festivalu se ukázaly jako zásadní tři navzájem se ovlivňující složky: profesionální zázemí, ekonomická zdatnost a motivace tvůrce.

Profesionální zázemí představuje v první řadě praktické schopnosti tvůrce FF spojené s jeho kontakty v branži: například sehnání licencí k promítání filmů nebo schopnost najít a získat vhodné prostory, kde bude festival probíhat. Výběr kina, jeho dostupnost a atmosféra může zásadně ovlivnit návštěvnost a tím pádem úspěšnost festivalu. Tyto schopnosti vychází z předchozí profesionální zkušenosti tvůrce s organizací filmového festivalu. Pokud je tvůrce schopen sehnat konkrétní filmy a má k dispozici vhodné prostory pro uspořádání festivalu, zbývá ještě motivace celou organizačně složitou událost vytvořit.

Motivací tvůrců může být osobní přesvědčení nebo vlastní nadšení, v některých případech může hrát roli i motivace peněžní.

Posledním bodem je ekonomická zdatnost FF, ta se může odvíjet od prodaných lístků, sponzorů či jiných investorů. Pokud festival dosahuje peněžního zisku, může kompenzovat nedostatky v předchozích dvou složkách. Licence lze totiž v krajním případě zakoupit i za jejich plnou hodnotu, stejně jako lze tvůrce a dramaturgy festivalu motivovat finanční odměnou, pokud chybí motivace jiná. Zároveň platí, že oč je ekonomická složka slabší, o to silnější musí být vlastní motivace tvůrce a jeho profesionální zázemí.

V případě FOD je klíčová podpora kina Aero a vysoká profesionální zkušenost tvůrců FF, financování prodejem lístků, bez pomoci jakýchkoliv sponzorů a také osobní nadšení tvůrců, kteří organizují FF pro zábavu. Pokud dojde ke změně v těchto složkách, věřím, že se významně promění i tvář festivalu.

#### *Tvůrce*

Výzkum představil tvůrce festivalu jako důležitého činitele v procesu vývoje FF. Jeho osobnost a vkus hraje v celém procesu významnou roli. Především je ale důležitá vlastní motivace každého z dramaturgů věnovat se FF, jelikož festival udržuje pouze jejich chuť festival rok od roku organizovat. To naznačuje existenci velmi blízkého vztahu festivalových tvůrců nejen k samotnému festivalu, ale i k dané tématice. Festivaloví tvůrci se nesnaží sdělit žádné poselství, ale chtějí sdílet své nadšení pro okrajové žánry s širší skupinou diváků.

Po technické a organizační stránce jim v tom velmi pomáhá profesionální zkušenost z filmové nebo televizní branže, bez níž by se pravděpodobně festival nikdy neuskutečnil.

Rozšiřování dramaturgické skupiny FOD a její proměna se prozatím ukázaly pro festival jako přínosné, jelikož zabraňují stereotypu, který by mohl festival přivést k úpadku. Tvůrčí tým tak musí udržovat určitou stabilní proměnlivost, což je na první pohled náročná výzva. Přesto se jí ale dramaturgům FOD v současné době daří úspěšně naplňovat. Julian Stringer považuje festivalového ředitele za součást festivalového obrazu, já bych tvůrce Festivalu otrlého diváka považovala v první řadě za srdce festivalu.

### *Festival*

Festival otrlého diváka během osmi let své existence prošel vývojem, ve kterém můžeme nalézt posun od tématu extrémních filmů k unikátnímu filmovému zážitku, díky němuž našel svou stabilní formu a získal pevné postavení mezi ostatními pražskými festivaly. Sledování změn v charakteru festivalu během jeho růstu ukázalo, že festival hledá svůj tvar, zkoumá prostor kolem sebe, něco ze svého okolí přijme a něco odmítne. Není tedy divu, že akceptaci nových prvků se jeho zacílení rozšiřuje. Divácké preference festival ovlivňují, ale ne tak zásadně, jak by se dalo očekávat. Spíše než na změně v obsahu je jejich vliv patrný v propagaci. Slabinou festivalu může být neexistence sponzorů a oficiálního (vlastního) rozpočtu, což samotnou organizaci činí náročnou a může své tvůrce v budoucnu vyčerpat.

### *Marketing*

Přestože je FOD jakožto divácký filmový festival závislý na penězích návštěvníků, marketing má sekundární účel. Primární je snaha tvůrců přinášet stále něco nového, která je charakteristická pro tvář festivalu. Lze říci, že marketing FOD splývá s vlastním charakterem festivalu.

### *Liminární charakter FOD*

V rámci FOD je možné najít některé *liminární* kvality. Jak bylo řečeno dříve, *liminarita* se v rámci festivalové události přirozeně vyskytuje. V rámci lokálních tematických festivalů může být tento charakter potlačen nepřítomností festivalových atributů, symbolů a rituálů. FOD se sám s potěšením hlásí k tomu, že v sobě nezahrnuje žádné oficiality jako je předávání cen, červený koberec, velké zahájení a ukončení aj. Probíhá uprostřed roku v pracovním týdnu, takže svého návštěvníka nemusí vytrhnout ze všední rutiny a navodit

pocit slavnostní atmosféry. Avšak obsah tohoto festivalu, okrajové, nevšední a extrémní filmy v sobě skrývají jistý exces sám o sobě. Divák je tak nejprve vytržen z běžné reality a následně jej FF s novou zkušeností navrácí do běžného života. Domnívám se, že na rozdíl od jiných lokálních festivalů si FOD pro svou specifickou dokázal *liminární* charakter festivalové události plně udržet.

Odpovědi na vybrané hypotézy úspěšně popsaly témata, která byla předmětem této práce. Během jejich ověřování však vyvstaly další zajímavé otázky, jimž se nebylo možno z důvodu rozsahu a zaměření této práce blíže zabývat. Přesto je považuji za důležité zmínit jako náměty pro další výzkum. Za zajímavé především považuji ověřit, jakou roli hraje snaha tvůrců vyhnout se stereotypu v rámci jiných festivalů než je FOD, pro který by stereotyp mohl být fatální (zda v rámci jiných festivalů se tvůrci také snaží stereotypu vyhnout a zda tato snaha nemůže jiný FF ohrozit). Ráda bych také do budoucna detailněji prozkoumala hloubku vlivu místa konání filmového festivalu, především kina, kde se projekce odehrávají, a vliv těchto prostor na návštěvnost a skladbu diváků. V neposlední řadě si pozornost zaslouží také systém fungování *Ozvěn festivalu*, třebaže se tento systém neukázal jako vyhovující cesta k rozšíření Festivalu otrlého diváka.

## Závěr

Ukázalo se, že událost filmového festivalu je součástí světové kultury a plní různé společenské funkce. V současné době jde především o funkci inovace a akulturace, kdy nám FF představují nové autorské hlasy a nové způsoby práce s filmovým médiem, stejně tak jako přinášejí obraz každodenní reality zástupců odlišných kultur a prezentují jejich názory. I díky tomu se v události FF střetávají soudobá sociální témata a estetika s filmovým byznysem a masmediální propagací. Jde o globální fenomén, který přesahuje lokální hlediska, přestože je stále bere v potaz.

Výzkumné šetření upozornilo na charakteristiky FF, které nemusí být na první pohled zřejmé, dokonce i při stanovení původních hypotéz byly některé aspekty podceněny, nebo byl jejich dopad naopak přeceněn. Závěry plynoucí z výzkumu se tedy ukázaly v mnoha ohledech překvapivé, zde mám na mysli například významnost spontánnosti v rámci tvorby plánované a organizačně náročné akce. Zároveň se ukázalo, že FF může být založen na velmi specifických a někdy velmi náhodných motivacích tvůrců FF, aniž by toto vedlo k ohrožení jeho stability.

Pro hodnotu této práce a závěry, jež přináší, považuji za důležité podrobit svůj výzkum srovnání s výzkumy jiných českých tematických filmových festivalů, které snad budou v budoucnosti pořízeny. Takovéto práce mohou potvrdit nebo vyvrátit některá z mých zjištění, přinést odpovědi na hypotézy, které nebyly jednoznačně prokázány, a také upozornit na rozdíly mezi danými FF. Odlišné metody výzkumu také mohou rozšířit kontext, v němž je možné filmové festivaly zkoumat.

Věřím, že práce splnila cíl, který si klade v úvodu, a představila potenciál tohoto tématu spolu s množstvím cest, po nichž se lze v rámci výzkumu této události vydat. Doufám, že se v budoucnu této tematiky chopí nejen vědy spojené se studiem filmu, ale i mnoho dalších akademických disciplín.

## Seznam použité literatury

### Knihy:

Bordwell, K., & Thompsonová, K. (2007). *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*. (1. vyd., p. 827). Praha: AMU.

Casetti, F. (2008). *Filmové teorie 1945-1990*. (p. 406). Praha: Akademie múzických umění.

Getz, D. (2007). *Event studies: theory, research and policy for planned events*. (1st ed.) Oxford, UK: Butterworth-Heinemann.

Hendl, J. (2008). *Kvalitativní výzkum: základní teorie, metody a aplikace*. (2., aktualiz. vyd., p. 407). Praha: Portál.

McRobbie, A. (2006). *Aktuální témata kulturních studií*. (p. 236). Praha: Portál.

Miller, F. et al. (2009). *Art film: independent film, auteur theory, national cinema, experimental film, film genre, Independent Spirit Award, Sundance Film Festival, Independent Film Channel*. (p. 67). Mauritius: Alphascript Publishing.

Mucha, I. (2004). *Sociologie: základní texty*. (2. rozš. vyd., p. 302). Pelhřimov: Vydavatelství 999.

Petrusek, M., Maříková, H., Vodáková, A. et al (1996). *Velký sociologický slovník: I. svazek A-O*. (Vyd. 1., p. 747). Praha: Karolinum

Soukup, V. (2005). *Dějiny antropologie: (encyklopedický přehled dějin fyzické antropologie, paleoantropologie, sociální a kulturní antropologie)*. (p. 667). Praha: Karolinum.

Soukup, V. (2008). *Základy kulturologie*. Praha: Akademie veřejné správy.

Szczepanik, P., & Anděl, J. (Eds.). (2008). *Stále kinema*. (p. 430). Praha: Národní filmový archiv.

Turner, V. (2004). *Průběh rituálu*. (Vyd. 1., p. 194, Překlad Lucie Kučerová). Brno: Computer Press.

Valck, M. (2007). *Film festivals: from European geopolitics to global cinephilia*. (p. 276). Amsterdam: Amsterdam University Press.

#### **Periodika:**

Peranson, M. (2011). Nejdřív získat moc, peníze budou následovat. *Cinepur*, 18(75). 76-85.

Promotéři festivalového roku. (2011). *Cinepur*, 18(75). 56-62.

Stringer, J. (2003). Globální města a ekonomie mezinárodních filmových festivalů. *Illuminace*, 15 (1). 53-61.

Valck, M. (2003). Nové objevení Evropy. *Illuminace*, 15 (1). 31-51.

#### **Internetové zdroje:**

EFRP, European Festival Research Project. *European Festival Research Project* [online]. 2012 [cit. 2012-05-18]. Dostupné z: <http://www.efa-aef.eu/en/activities/efrp/>



EURO-FESTIVAL PROJECT. *Art Festivals and the European Public Culture* [online]. 2011 [cit. 2012-05-18]. Dostupné z: <http://www.euro-festival.org/>

FESTIVAL DE CANNES. *About the Festival* [online]. 2012 [cit. 2012-05-18]. Dostupné z: <http://www.festival-cannes.fr/en/about.html>

FFRN, Film Festival Research. *Film Festival Research* [online]. 2011 [cit. 2012-05-18]. Dostupné z: <http://www.filmfestivalresearch.org/>

FIAPF, international Federation of Film Producers Associations. *Welcome* [online]. 2012 [cit. 2012-05-18]. Dostupné z: <http://www.fiapf.org/default.asp>

FIAPF, international Federation of Film Producers Associations. *52 International Film Festivals signed FIAPF's mutual trust contract and received accreditation in 2012* [online]. 2012 [cit. 2012-05-18]. Dostupné z: <http://www.fiapf.org/intfilmfestivals.asp>

HELL.CZ. *O HELLu* [online]. 2012 [cit. 2012-05-18]. Dostupné z: <http://www.hell.cz/o-hellu>

INTERNATIONAL FILM FESTIVAL ROTTERDAM. *Hubert Bals Fund* [online]. 2012 [cit. 2012-05-18]. Dostupné z: [http://www.filmfestivalrotterdam.com/professionals/hubert\\_bals\\_fund](http://www.filmfestivalrotterdam.com/professionals/hubert_bals_fund)

INTERNATIONALE FILMFESTSPIELE BERLIN. *World Cinema Fund* [online]. 2012 [cit. 2012-05-18]. Dostupné z: [http://www.berlinale.de/en/branche/world\\_cinema\\_fund/wcf\\_profil/index.html](http://www.berlinale.de/en/branche/world_cinema_fund/wcf_profil/index.html)

KATEDRA KULTUROLOGIE FF UK. *Představení katedry* [online]. 2012 [cit. 2012-05-18].  
Dostupné z: [http://www.berlinale.de/en/branche/world\\_cinema\\_fund/wcf\\_profil/index.html](http://www.berlinale.de/en/branche/world_cinema_fund/wcf_profil/index.html)

LA BIENNALE DI VENEZIA. *History of the Venice Biennale* [online]. 2012 [cit. 2012-05-18]. Dostupné z:  
[http://www.berlinale.de/en/branche/world\\_cinema\\_fund/wcf\\_profil/index.html](http://www.berlinale.de/en/branche/world_cinema_fund/wcf_profil/index.html)

THESSALONIKI INTERNATIONAL FILM FESTIVAL. *The Balkan Fund Thessaloniki International Film Festival Script Development Fund* [online]. 2006 [cit. 2012-05-18].  
Dostupné z: [http://www.berlinale.de/en/branche/world\\_cinema\\_fund/wcf\\_profil/index.html](http://www.berlinale.de/en/branche/world_cinema_fund/wcf_profil/index.html)

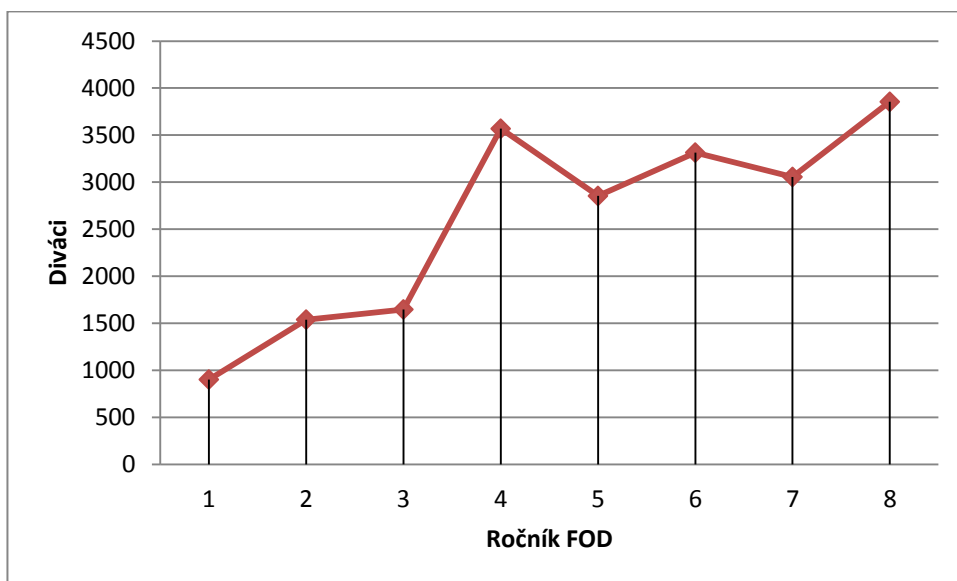
**Seznam příloh:**

**Příloha A: Graf:** Návštěvnost Festivalu otrlého diváka

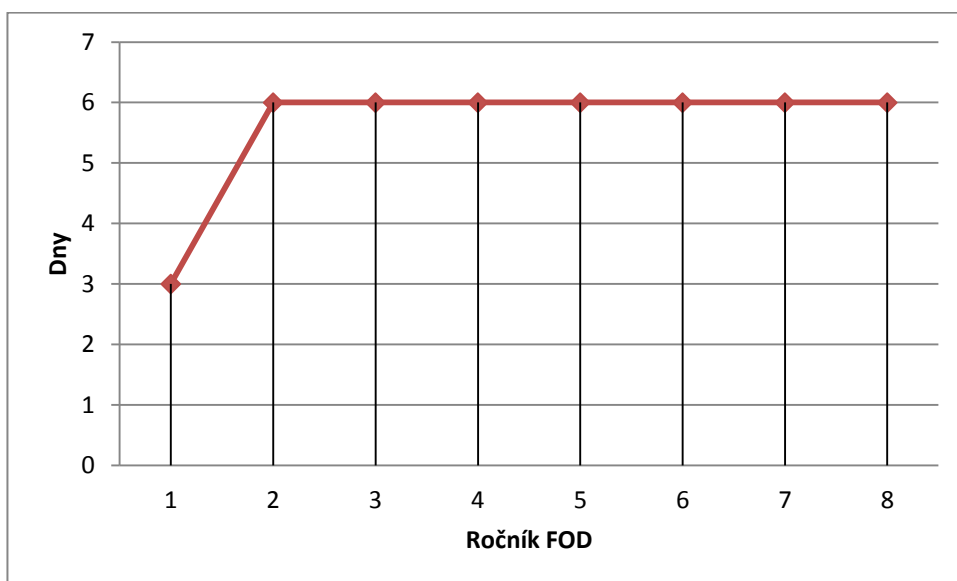
**Příloha B: Graf:** Trvání Festivalu otrlého diváka

**Příloha C: Graf:** Proměna počtu projekcí v rámci Festivalu otrlého diváka

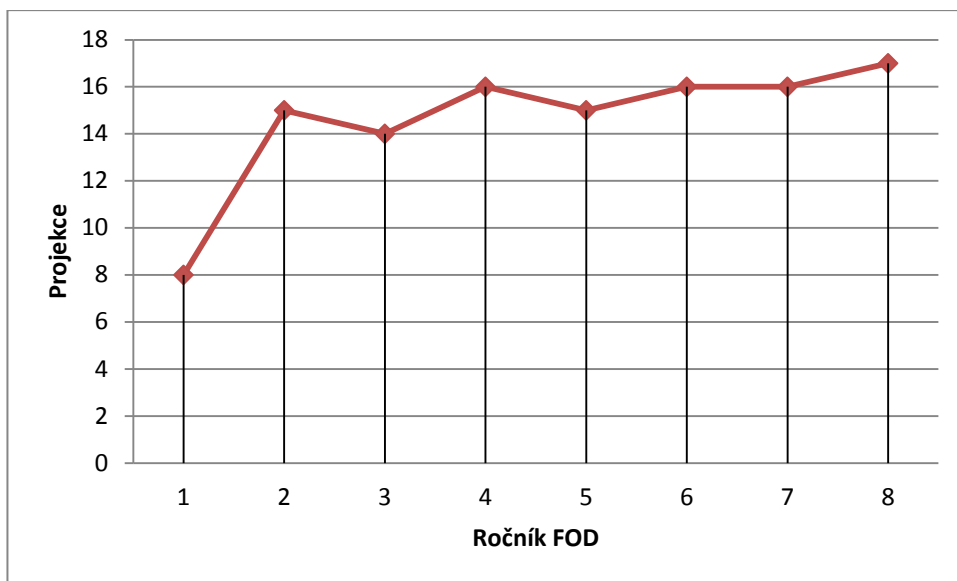
**Příloha D: Graf:** Proměna počtu promítaných filmů v rámci Festivalu otrlého diváka



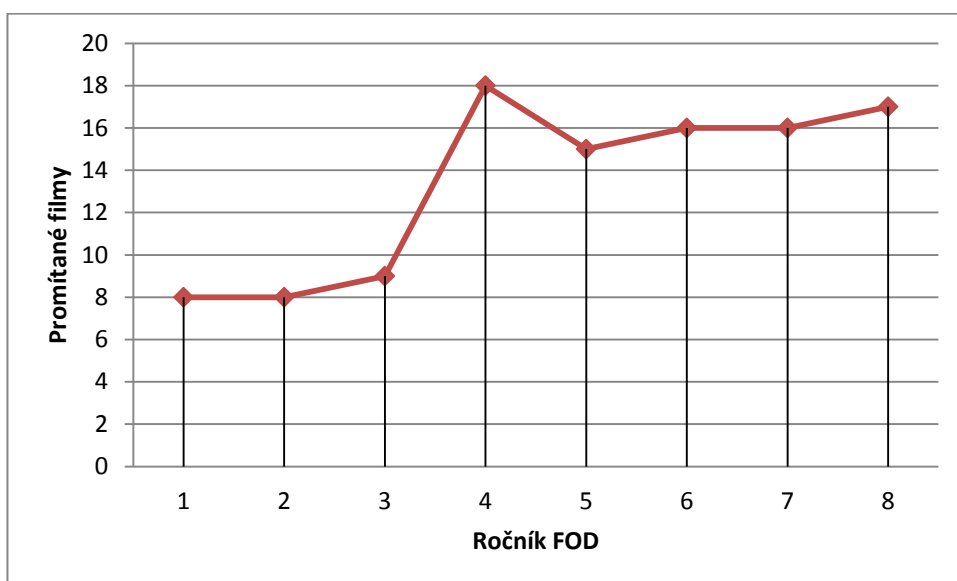
**Příloha A: Graf: Návštěvnost Festivalu otrlého diváka**



**Příloha B: Graf: Proměna trvání Festivalu otrlého diváka**



**Příloha C: Graf:** Proměna počtu projekcí v rámci Festivalu otrlého diváka



**Příloha D: Graf:** Proměna počtu promítaných filmů v rámci Festivalu otrlého diváka

