

Články

NOVÉ OBJEVENÍ EVROPY

Historický přehled fenoménu filmových festivalů

Marijke de Valck

Předtím, než byl v roce 1932 uspořádán první filmový festival, obeznámily se evropské společnosti s řadou nových kulturních událostí. Tyto společnosti se v průběhu devatenáctého století a hluboko do století dvacátého rychle proměňovaly. Chceme-li porozumět nástupu a úspěchu filmových festivalů, je třeba zmínit jejich dva důležité předchůdce. Prvním jsou mezinárodní výstavy, velké přehlídky a světové veletrhy, které se začaly pořádat v polovině devatenáctého století. Tyto příležitostné i pravidelné události plnily funkci slavnostních výkladních skříní pro průmyslové úspěchy jednotlivých zemí. Výstava vyjadřovala dva převládající postoje moderních evropských národů. Prvním byla důvěra ve vědu a techniku a víra v teleologický pokrok. Kombinace osvícenské ideologie a úspěchů průmyslových revolucí vedla k vytváření platformy pro předvádění pozoruhodných vynálezů a mimořádných úspěchů. Druhým postojem, který ležel v základech uspořádání takových výstav, byla národní hrdost. Když skončila doba vlád různých říší, byla Evropa přeuspořádána do mozaiky suverénních národů. Každý národ zdůraznil svou suverénnost tak, že zavedl vlastní měnu, vydal vlastní zákony, sepsal ústavu a když to bylo možné, profiloval své národní atributy. Výstavy představovaly významné příležitosti, kde se mohly národy představit jako sjednocené celky, jasně odlišené od jiných národů. Čím byly úspěchy, kterými se národ na výstavách pochlubil, větší, tím lepšího postavení se mu dostalo v nové evropské konstelaci moci.

Druhým předchůdcem je samotný vynález kinematografie. Film zaujímal mezi vynálezy, které divákům umožňovaly chápat zakoušené společenské, ekonomické a kulturní proměny té doby, významné postavení.¹⁾ Zachycení a projekce pohybu divákům konce století učarovaly, jako by bylo možné na neposkrvněném projekčním plátně nově navázat vztah ke skutečnému životu, který zmizel v moderním víru rychlosti, hluku, pohyblivosti a technologie. Pohyblivé obrázky, které se obecnstvu poprvé představily na půdě zábavních parků a dalších kočujících atrakcí, brzy našly svůj trvalý domov v rychle

1) Srov. Leo Charney – Vanessa R. Schwartz (eds.), *Cinema and the Invention of Modern Life*. Berkeley – Los Angeles – London 1995. Sborník je výraznou obhajobou myšlenky, že vznik filmu byl současně nevyhnutelný i redundantní. Atributy filmu byly totiž obsaženy již v proměnách vedoucích k modernímu životu. Film takto vytvořil ideální médium pro vyjádření historicky specifických kulturních rysů doby.

se rozrůstajících kinech. Chození do kina se stalo novou veřejnou kratochvílí, jež byla široce dostupná a oblíbená. Pohled na film jako na nejúplnější projev znaků modernity je pro mou argumentaci důležitý, protože spojuje vznik filmových festivalů se západním projektem modernity. Vysvětluje, proč byly filmy s to dosáhnout statusu nezbytného pro jejich roli v budování skvělé pověsti národa ve výkladních skříních kinematografie.

Filmové festivaly vznikly a rozvinuly se ze spleti různých důvodů. Jak ukázu v tomto historickém přehledu, motivace, které vedly k založení prvního filmového festivalu, byly velmi specifické a odpovídaly lokálním historickým zájmům. Nemělo by se nicméně zapomínat na to, že začlenění těchto specifických situací do evropského kontextu připravilo půdu pro zrod globálního fenoménu. Účast evropských národů na mezinárodních výstavách je jedním z projevů jejich touhy zvýraznit svým vstupem do mezinárodních soutěží vlastní suverenitu a národní odlišnost. Úzký vztah mezi filmem a příznačnými rysy moderního (západního) života před první světovou válkou usnadnil použití filmu jako výstavního a soutěžního objektu. Premiéra vůbec prvního festivalu filmů se odehrála na Nový rok 1898 v Monaku. Prvním festivalem udělujícím ceny byla italská soutěž filmů v roce 1907, pořádaná bratry Lumiéry.²⁾ Se zavedením zvuku vzrostl význam národního původu filmů. Jazyk, kterým se ve filmech hovořilo, nebyl pouze jasným projevem národní kultury, ale také důležitým faktorem, ovlivňujícím možnosti vývozu. První světová válka dala americkému filmovému průmyslu příležitost chopit se vlády nad světovým filmovým trhem a přinutila evropské národy, aby pro záchranu svých národních filmových průmyslů podnikaly různá opatření. V předvečer druhé světové války se jeden národ rozhodl vyzkoušet novou zbraň: filmový festival.

La Mostra Internazionale d'Arte Cinematographico, Venezia

Šestého srpna roku 1932 ve 21:15 na terase hotelu Excelsior zahájil DR. JEKYYL AND MR. HYDE Roubena Mamoulia první filmový festival v Benátkách. I dříve se organizovaly jednotlivé festivaly, ale La Mostra Internazionale d'Arte Cinematographico byl prvním festivalem, jenž se pořádal pravidelně (až do roku 1936 každé dva roky).³⁾ Filmový festival vznikl jako součást Benátského bienále umění, které v roce 1932 dosáhlo svého osmnáctého pokračování.⁴⁾ Film se jako populární sedmé umění na programu objevil vedle zavedených uměleckých druhů, a byl tak symbolicky přijat mezi ně.

Podnět k rozšíření Benátského bienále o film přišel od Mussoliniho bratra, který od roku 1926 stál v čele italského filmového průmyslu. Il Duce sám tuto myšlenku velmi podporoval. Presidentem festivalu byl jmenován jeho ministr financí a osobní přítel hrabě

2) Harlan Kennedy, *...And God Created Film Fests*. „American Film“ 1991, č. 2, s. 12.

3) V roce 1936 se Benátskému filmovému festivalu dostalo oficiálního uznání. Festival se oddělil od Benátského bienále umění a začal být organizován jako každoroční událost. V tomto roce také padlo rozhodnutí postavit na benátském Lidu Palazzo della Mostra del Cinema, který se měl v následujících letech stát srdcem festivalu.

4) Tradiční výstava La Biennale di Venezia byla poprvé otevřena 30. dubna 1895 pod názvem Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia (pozn. red.).

Giuseppe Volpi Di Misurate. Etablovaná filmová obec přijala tuto iniciativu s nadšením. V dopise hraběti Volpimu, datovaném 10. června 1932, přijímá místo v čestné komisi na Benátském filmovém festivalu Louis Lumière.⁵⁾

Na začátku festival téměř zcela závisel na podpoře vlády a měl sloužit třem účelům.⁶⁾ Prvním účelem bylo posílení turismu. Událost měla do Benátek přilákat co nejvíce návštěvníků. Probíhal-li festival na konci srpna či začátkem září, bylo takto možné turistickou sezonu o týden či deset dní prodloužit. Hotely, restaurace a další turistické podniky se předháněly v nabídkách vřelé podpory. Ne náhodnou byl Giuseppe Volpi Di Misurate spřízněný s CIGA, asociací luxusních hotelů, mezi nimi i dvou paláců na Lidu. Krize třicátých let ubrala těmto hotelům na vybrané klientele. Festival byl záměrně koncipován jako přitažlivá a mezinárodní událost, a to v reakci na potřeby této lobby luxusních hotelů. Rovněž sehrál na trhu roli intervenčního mechanismu. Běžné distribuční sítě byly takřka výlučně vyhrazeny produkcím italským, a tak byl festival jedinou příležitostí, kde bylo možné vidět britské a americké filmy. Pro Mussoliniho bylo důležité, aby zahraniční filmy bylo možné regulovat v tomto bezpečném kulturním prostoru. Byly záměrně drženy mimo volný oběh. Nejzajímavější funkcí je nicméně ta třetí: Mussolini věřil ve filmy jako mocný nástroj propagandy. Doufal, že uspořádá-li mezinárodní festival, kde různé země představí svoji národní filmovou chloubu, bude mít v rukou mocný mezinárodní nástroj k legitimizování národní identity fašismu. Ve skutečnosti netrvalo dlouho a benátský filmový festival začal upřednostňovat režiséry a filmy, které reprezentovaly či sloužily ideám fašismu. Tato role benátského festivalu coby upevňovatele ideologické a kulturní pozice fašistické strany začala být ostatním zemím už kolem roku 1936 zřejmá.

Roku 1936 byl na festivalu jako čestný host přítomen Goebbels. Francouzští kritikové si stěžovali na to, že se německé a italské tituly hodnotí podle jiných, příznivěji nakloněných norem. VELKOU ILUZI Jeana Renoira – pacifistický příběh o první světové válce, ve kterém hrají důležitější roli třídní vazby nežli nacionalismus – italská porota ignorovala a cenu si odnesl Luis Trenker za průměrný snímek DER KAISER VON KALIFORNIEN. Nespokojenost dosáhla vrcholu v roce 1938. Festival použil svých cen k tomu, aby učinil poklonu Hitlerovu Německu a Mussoliniho Itálii. Mussoliniho pohár si společně odnesly tituly PŘEHLÍDKA NÁRODŮ a OSLAVA KRÁSY Leni Riefenstahlové a LUCIANO SERRA, PILOTA Goffreda Alessandriniho, produkováný Mussoliniho synem

5) Louis Lumière odpovídá na dopis, který mu Volpi poslal 30. května. Originální text tohoto dopisu zní: Monsieur le Président, J'ai l'honneur de vous accuser réception de votre lettre du 30 Mai que vient de me communiquer le directeur de la Chambre Syndicale Française de la Cinématographie et m'empresse de vous dire que je suis très touché de la marque de sympathie dont je suis l'objet. J'accepte bien volontiers de faire partie du Comité d'Honneur de la manifestation que vous organisez et vous prie, Monsieur le Président, d'agréer, avec mes remerciements, l'expression de mes sentiments les plus distingués. Louis Lumière. („Pane presidente, mám tu čest potvrdit přijetí Vašeho dopisu z 30. května, který mi právě předal ředitel Francouzské komory filmových odborů, a pospíchám, abych vám sdělil, jak mě tento projev náklonnosti k mé osobě dojí. Rád v čestné komisi na přehlídce, kterou pořádáte, zasednu, a Vy prosím, pane presidente, přijměte výraz mé nejhlubší úcty. Louis Lumière.“). Cit. dle M. Turfkrayer – Jean-Pierre Wauters, *50 jaar Venetië. „Film en Televisie“* 1982, č. 306, s. 7.

6) Viz také Don R a n v a u d, *Don Ranvaud and Festivals*. „Filmnews“ 1985, č. 9, s. 10n.

Vittoriem.⁷⁾ Favorit Ameriky, první animovaný celovečerní film SNĚHURKA A SEDM TRPASLÍKŮ, získal pouze konsolidační cenu. Reakcí Ameriky bylo, že se další účasti na Benátském filmovém festivalu zřekla. Andrew Sarris tvrdí, že otázka ideologie nebyla pro Ameriku jediným důvodem. Itálie měla v úmyslu znovu uplatnit přísnější kvóty na dovoz amerických filmů a zvýšit daň z dabování. Již v roce 1937 Amerika hrozila, že se účasti na festivalu z těchto komerčních důvodů zřekne. Když tak učinila z důvodů politických, nebylo to proto jejím komerčním zájmům na překážku.⁸⁾

* * *

Založení filmového festivalu v Cannes bylo krokem Francouzů, Američanů a Britů, které spojovala nespokojenost s fašistickou hegemonií na filmovém festivalu v Benátkách, v té době jediné mezinárodní filmové přehlídce. V rozhovoru u příležitosti výstavy *Cannes 45 Years: Festival International du Film* v MoMA v New Yorku festivalový president Gilles Jacob vzpomíná, co založení festivalu v Cannes předcházelo: „V nočním vlaku z Benátek do Paříže, 3. září 1938, se v hlavách kritika Reného Jeanna a mladého státního zaměstnance a pozdějšího historika Philippa Erlangera zrodila idea opravdu mezinárodního filmového festivalu, jenž by sloužil něčemu jinému než jen diktátorské propagandě. Po návratu do Paříže Jeanne a Erlanger, kteří do Benátek jeli v roli zástupců Jeana Zaye, francouzského ministra školství a umění, promluvili s Georgesem Huismanem, jenž tehdy působil jako Directeur Général des Beaux-Arts. Huisman návrh předložil kabinetu ministrů, který jej schválil. Harold Smith, zástupce organizace Motion Picture Producers and Distributors of America v Paříži, a Neville Kearney, zástupce pro britský film, se k dohodě připojili a podepsali smlouvu. Dne 24. června 1939 bylo v Paříži ohlášeno založení filmového festivalu v Cannes, který se měl konat mezi 1. a 20. zářím v budově Municipal Casino. Ostatní lokality – Biarritz, Vichy a Alžír – byly zamítnuty a Cannes nakonec zvítězilo díky svému slunci a „okouzujícímu prostředí.“⁹⁾ První festival v Cannes byl naplánován na 1. – 20. září. Francie ale 30. srpna vyhlásila všeobecnou mobilizaci. Dne 1. září napadl Hitler Polsko. Ačkoli se jeden z amerických festivalových titulů – THE HUNCHBACK OF NOTRE DAME – promítal, festival jako celek byl zrušen. Již 3. září byla Francie ve válce s Německem.

Dopad druhé světové války

Filmový festival v Cannes byl kvůli vypuknutí druhé světové války zrušen. Během samotné války sice přetrvávaly snahy festival přece jen uskutečnit, ale problémy byly příliš velké. Doprava, ubytování i komunikace ležely v troskách. Festival musel být znovu zrušen

7) Dalším zajímavým detailem je, že jedním ze scenáristů tohoto fašistického snímku byl Roberto Rossellini. Filmem ŘÍM, OTEVŘENÉ MĚSTO (1946) se měl tentýž Rossellini stát ztělesněním protifašistického postoje.

8) Andrew Sarris, *The Last Word on Cannes*. „American Film“ 1982, č. 7, s. 29.

9) *Cannes 45 Years: Festival International du Film*. The Museum of Modern Art, New York 1992, s. 11 (vydáno u příležitosti výstavy).

v únoru, březnu a dubnu 1940, dubnu 1942 a nakonec i v březnu 1945. Pro neutrální Švýcarsko byly tyto problémy méně tíživé. Inspirováno filmovým festivalem v Benátkách, uspořádalo italsky hovořící město Lugano v září 1941 první „Rassagna del film italiano“. Na otevřeném prostranství na břehu jezera se promítaly nové filmy Rosselliniho, Blasettiho a Soldatiho. Když Benátky v roce 1942 zrušily veškeré své filmové aktivity, filmové přehlídky v Luganu pokračovaly. V roce 1944 se konal první „Rassagna internazionale del film“ s filmy od Johna Hustona, Abela Gance a Alberta Lewina. Druhé pokračování mezinárodního Rassegna mělo – díky titulům od Ernsta Lubitcha, Alfreda Hitchcocka a Roberta Bressona – takový úspěch, že organizátoři přišli s nápadem postavit v Parco Civico otevřené kino. Šlo však o projekt kontroverzní. Občané Lugana návrh při referendu v červnu 1946 zamítli, což komisi Rassegna hluboce zasáhlo. Odpověděla tím, že třetí pokračování mezinárodního filmového festivalu zrušila. Festival se však nyní v této oblasti těšil rozšířené a jednohlasné podpoře. Několik cinefilů v blízkém městě Locarno považovalo původní iniciativu za natolik cennou, že ji nemohli kvůli nějakému obecnímu sporu opustit a rozhodli se vzít úkol organizace filmového festivalu na sebe. Porazili v zahradách Grand Hotelu několik stromů a vztyčili plátno. První mezinárodní filmový festival v Locarnu začal 22. srpna 1946, devatenáct dní před festivalem v Cannes.¹⁰⁾

První festival v Cannes se konečně uskutečnil v prostorách Municipal Casino v termínu od 20. září do 5. října v roce 1946, tedy o sedm let později, než na kdy byl původně plánován. Francouzská vláda a filmový průmysl přizvaly k účasti devatenáct zemí. Oproti relativně malému festivalu v Locarnu bylo Cannes jednou z nejhonosnějších událostí bezprostředně poválečné doby. Promítaly se americké produkce předcházejících šesti let, které předtím nemohly být kvůli válce v Evropě uvedeny. Probíhaly gala události, recepce a velkolepé večírky, pořádané u příležitosti promítaných filmů. Večírek v Cannes uspořádal dokonce i francouzský ministerský předseda Georges Bidault. Jádrem tohoto ročníku nebyla soutěž. Šlo o setkávání. Téměř každá účastnická země získala nějakou cenu. Retrospektivně není překvapením, že se uprostřed živých poválečných pocitů stal zjevním festivalu antifašistický snímek Roberta Rosselliniho ŘÍM, OTEVŘENÉ MĚSTO.¹¹⁾

Období těsně po válce nabízí Evropě první rozkvět filmových festivalů. Filmové festivaly jsou v tomto období vpravdě evropským jevem – přehlídky se pořádají v Karlových Varech (1946), Edinburghu (1946), Bruselu (1947), Berlíně (1951), Oberhausenu (1954) a na mnoha dalších místech. Všechny tyto festivaly vznikají, podobně jako ten první v Benátkách, z kombinace ekonomických, politických a kulturních důvodů. Po druhé světové válce nadvláda amerického filmového průmyslu ještě zesílila. Filmové festivaly v Evropě skýtají příležitost ukázat snímky z jiných zemí než ze Spojených Států a zvláštní pozornost věnují národní produkci té země, v níž se festival pořádá. Pokud jde Berlín je výběr města dán zčásti americkým geopolitickým vlivem na západoevropský kontinent a americkým programem na posílení západní ideologie.

V případě Berlínského filmového festivalu se počáteční iniciativa připisuje Oscaru Martayovi, filmovém úředníkovi Pobočky informačních služeb Úřadu vysokého komisaře Spojených států pro Německo (Information Services Branch of the Office of the U.S.

10) Pro úplný přehled dějin Locarna viz webstránku festivalu: <http://www.pardo.ch>.

11) Na toto téma píše také Laurence K a r d i s h in: *Cannes 45 Years: Festival International du Film*.

High Commissioner for Germany – HICOG).¹²⁾ V padesátých letech jmenoval předběžnou komisi pro průzkum a přípravu filmové přehlídky. Bonnská správa na organizaci festivalu spolupracovala s americkými agenty a jinými spojenci. Tato spolupráce a volba západní části Berlína, zapouzdřené v Sověty ovládané NDR, jako místa pro festival měly ve svém pozadí jasně politický program. Podle Heidi Fehrenbachové „se z Berlína stal důležitý symbol demokratické obrody Západního Německa. Festival byl koncipován jako způsob oživení meziválečné pověsti tohoto někdejšího hlavního města jako významného evropského kulturního centra; a nakonec američtí a západoněmečtí činitelé doufali, že obraz revitalizovaného Berlína poslouží jako důkaz ekonomické svrchovanosti a kulturní dynamiky Západu.“¹³⁾ Ředitelem berlínského festivalu se stal Dr. Alfred Bauer, v období těsně po válce filmový historik a filmový poradce Britské vojenské správy a bývalý referent Říšské filmové intendance (Reichsfilmintendanz) v hitlerovském Německu. Filmy, které se v prvním ročníku filmového festivalu v Berlíně v červnu 1951 promítaly, nebyly vybrány pro svou experimentální či uměleckou hodnotu. Šlo o komerční dlouhometrážní snímky, jež byly určeny i pro běžnou distribuci.

V padesátých letech fungoval festival v Berlíně jako zřetelně oddělený od svých jihoevropských předchůdců. Tam, kde se Benátky – které byly obnovené v roce 1946 – a Cannes při lákání návštěvníků spoléhaly na své výhody turistických letovisek slunce & zábavy, vybombardované město Berlín s nezvyklou pozicí dřívějšího hlavního města nyní rozděleného Německa ke své propagaci takovýchto bezstarostných obchodních značek využít nemohlo. Místo toho se středem pozornosti stává politické a ideologické poselství. Fehrenbachová tvrdí, že na jednu stranu byl Berlín za americké okupace propagandou, „výkladní skříní Západu na Východě“, „epicentrem topografie studené války“ a „oslavou západních hodnot“.¹⁴⁾ Na druhou stranu to byly místní zájmy, které festival určovaly a rozvíjely. Sovětská blokáda dosud přála kulturnímu a filmovému průmyslu v Mnichově, Hamburgu, Wiesbadenu a Düsseldorfu. Pro berlínskou správu a umělce byl tudíž festival vítanou příležitostí k oživení kulturních tradic. Pro filmový průmysl mělo znovuvytvoření mezinárodního kulturního renomé význam kulturní a *současně* ekonomický. Berlín se měl v pozdější fázi stát velmi důležitý i pro východoevropské produkce.

Vytvoření mýtu canneského festivalu a jeho čelné postavení

Bylo to Cannes, které od roku 1946 přitahovalo pozornost celého světa. Když benátský festival ztratil většinu onoho třpytu a kouzla, kterým se vyznačoval před válkou, stala se místem, kde se setkávají bohatí a slavní filmového světa a mísí se s jinými celebritami, krásná lokalita na francouzské Riviéře. O přitažlivosti a skandálech Cannes se dají psát a píšou knihy. I v případě, že tato specifická součást festivalu a jeho minulosti není tím,

12) Heide Fehrenbach, *Mass Culture and Cold War Politics: The Berlin Film Festival of the 1950s*. In: *Cinema in Democratizing Germany: Reconstructing National Identity after Hitler*. Chapel Hill – London 1995, s. 238.

13) Tamtéž, s. 234.

14) Tamtéž, s. 236.

co vyvolává o Cannes zájem, je s festivalem natolik srostlá, že se o ní nelze nezmínit. Robert Sklar, píšící o kulturním významu canneského festivalu, vznáší naléhavou prosbu, abychom „povyk přehlíželi“. Z jeho pohledu není tento „povyk“ přirozený, vytvářejí jej média a nemusíme ho proto brát vážně, neboť odvádí pozornost lidí od kulturní důležitosti festivalu.¹⁵⁾ Andrew Sarris naopak říká, že právě orgie, skandály a podobné záležitosti byly tím, čím na sebe Cannes upozornilo. Z jeho pohledu „to nejhorší z Cannes bylo vždy tím nejlepším z Cannes [...]. Pokud by Cannes bylo méně ZOO a více uměleckou galerií, bylo by paradoxně méně zajímavé, a to i pro ty, jejichž primárním zájmem je údajně filmové umění.“¹⁶⁾

Jsou to bezpochyby léta padesátá, která pro Cannes a jeho pozici v čele ostatních filmových festivalů sehrála rozhodující roli. Cannes svoji populární mytologii festivalového bláznovství a kouzla vytvářelo v období od roku 1946 do konce let padesátých. Byly tu extravagantní večírky, neokoukané (nahé) hvězdičky, ti, kdo se drali ke slávě a na výsluní pozornosti, i skutečné hvězdy. Pierre Billard popisuje v knize *Le Festival de Cannes: D'or et de palmes* tuto výstřednost následovně: „První ročníky festivalu se podobají válce v krajkách. Svádějí se tu bitvy, ale jde o květinové bitvy alegorických vozů (na filmová témata) za účasti filmových hvězd. Či ještě snad bitvy luxusu, hostin, plesů a recepcí na všechny způsoby. V roce 1949 bylo událostí roku 350 láhví šampaňského na italské recepci; roku 1952 opožděná dodávka v Madridu speciálně připravené valencijské paely pro španělskou recepci, když jejího leteckého přepravce zdržela bouře; v roce 1959 500 láhví ouza a 50 tisíc rozbitých skleniček na recepci k filmu POTE TIN KYRIAKI.“¹⁷⁾

Recepce, hostiny, večírky a další slavnosti byly plné filmových hvězd a jiných celebrit oděných v nádherných šatech a dávajících festivalu třpytivý půvab. A pak tu byly skandály. Proslulým příkladem je Brigitte Bardotová. Poprvé se v Cannes objevila v roce 1953. Překrásná osmnáctiletá dlouhovlasá brunetka pózovala na pláži v bikinách (pro mnohé prvních, které mohli vidět) před zástupy novinářů a okamžitě se proslavila. Canneským paparazziům vládla Bardotová déle než dekádu.¹⁸⁾ V roce 1957 již pořádala vlastní BB večírek. Brigitte Bardotová dala příklad dalším hvězdičkám. Během festivalu bylo tyto spoře oděné dívky možné vidět na plážích, u hotelu La Croisette a na canneských terasách, jak vystavují na odiv svou krásu v naději, že budou slavné. Nejskandálnější fotografie z Cannes, která oběhla celý svět, je ta s Robertem Mitchumem a hvězdičku Simone Sylvovou. Sylvová přistoupila během výročního oběda, pořádaného v roce 1954 městem Cannes pro hvězdy a novináře, k Mitchumovi a odhodila podprsenku. Robert Mitchum v sekundě zareagoval tak, že na nahá prsa položil dlaně. Tento moment zachytily desítky fotoaparátů. Sylvové tato známá fotka slávu a bohatství nepřinesla. Šest měsíců po festivalu spáchala sebevraždu.

15) Robert Sklar, *Beyond Hoopla: The Cannes Film Festival and Cultural Significance*. „Cineaste“ 1996, č. 3, s. 18.

16) Andrew Sarris, *The Last Word on Cannes*. „American Film“ 1982, č. 7, s. 28 – 30.

17) Pierre Billard, *Le Festival de Cannes: D'or et de palmes*. Paris 1997, s. 24n.

18) Cari Beauchamp – Henri Béhar, *Hollywood on the Riviera: The Inside Story of the Cannes Film Festival*. New York 1992, s. 166.

Andrew Sarris přitažlivost Cannes popisuje jako kombinaci hollywoodského systému celebrit a francouzského Folies-Bergère.¹⁹⁾ Na jedné straně tu byly hvězdy, které do Cannes zavítaly, aby se zviditelnily a pobavily se při výstřednostech elity. Na druhé straně tu byly sexuální excesy a skandály, které nabízely šťavnaté rozptýlení. Festival využíval hvězd, nádhery a skandálů k propagaci svého vlastního podniku a k tomu, aby si zajistil status nejdůležitějšího mezinárodního festivalu. A tak když první setkání Grace Kellyové s monackým princem Rainierem – zosnované festivalem v roce 1955 – vyústilo 19. dubna rok poté v jejich svatbu, byl termín festivalu promptně přesunut na duben (10. až 24.), aby mohli svatební hosté navštívit festival v Cannes i svatbu v Monaku. Tato svatba je sama o sobě příkladem, jak se pohádkový sen o slávě a bohatství stane v Cannes skutečností. Mýtus Cannes získal takovou moc, že si nikdo ve filmovém podnikání nemohl dovolit festival na Rivière přehlížet.

Jeho pozice byla zpočátku ohrožena zásahem Mezinárodní federace asociací filmových producentů FIAPF (Fédération Internationale des Associations de Producteurs de Film), které se neorganizovaný nárůst filmových festivalů v Evropě nelíbil. FIAPF navrhla klasifikační systém, který by jejím členům udělal jasno v otázce, který festival stojí za to navštívit, a který nikoli. Původní plán předpokládal nahrazení rozšiřující se skupiny národních filmových festivalů jednou globální soutěží. Cílem bylo vytvořit jakousi každoroční „filmovou olympiádu“. Vedoucí činitelé v Cannes a Benátkách však tento návrh, který by jejich příslušné festivaly připravil o kulturní a ekonomické výhody, zamítli. Navrhli alternativní systém klasifikace, postavený na hierarchii. Tento systém měl ještě dále posílit jejich pozici, neboť na počátku padesátých let se nejvyššího uznání dostávalo pouze Cannes a Benátkám. Místo v kategorii „A“ jim udělovalo právo sestavovat pro svá prestižní ocenění mezinárodní porotu. V roce 1956 byl písmenem „A“ označen Berlín, v tomtéž roce přišly na řadu i Karlovy Vary.

Festivaly jako výkladní skříně národních kinematografií a místa diplomatických jednání

*„Hlavní sekretariát Mezinárodního filmového festivalu chce zdůraznit,
že zastoupení každé země na festivalu v Cannes je podmíněno rozsahem její produkce,
a dává všem stejná práva.“²⁰⁾*

Na začátku byly filmové festivaly výkladními skříněmi národních kinematografií. Ospravedlnění pro tento popis nacházíme v raných strukturách uspořádání těchto festivalů. V prvních desetiletích prováděly výběr filmů, které se měly poslat na festival, různé národní vlády. Festivaly mohly počet filmů, které bylo možné zaslat, omezit kvótami, například na základě údajů o národní produkci (např. canneský festival). Cari Beauchampová a Henri Béhar o původní situaci v Cannes říkají, že „u většiny národů s výjimkou

19) A. Sarris, c. d., s. 29. (Folies-Bergère byl pařížský music-hall, založený roku 1867, a později revuální divadlo; výraz se používá také pro označení lehkých revuálních scén – pozn. red.)

20) Citováno z festivalového tiskového dokumentu z roku 1949. In: Pierre Billard, *Le Festival de Cannes: D'or et de palmes*. Paris 1997, s. 27.

Spojených států to dávalo dokonalý smysl, neboť téměř veškerá mezinárodní výroba filmů byla v té době dotovaná vládami²¹⁾. Přirozeným důsledkem dominantní role národních komisí v procesu výběru festivalových filmů byl zvětšující se důraz na jejich národnost a na soutěž mezi národními kinematografiemi.

Národy byly v sestavování programů filmových festivalů velmi angažovány. Úzkostlivý pohled spočíval nejen na předváděných filmech jejich vlastní země, ale také na titulech ostatních národů. Festivaly se tak staly místy diplomatických ohledů i sporů. Sovětský svaz se pokusil bojkotovat titul *DIE VIER IM JEEP* a Spojené státy protestovaly proti tomu, aby byl v Cannes uveden japonský film *GEMBAKU NO KO*. Oba protesty byly marné. O pět let později dosáhly diplomatické spory dalšího vrcholu, když festival v Cannes odmítl přijmout východoněmecký titul *HIMMEL OHNE STIRNE* a *NOC A MLHU* Alaina Resnaise. V témže roce se Japonsko dožadovalo stažení titulu *MĚSTO JAKO ALICE*,²²⁾ karikujícího japonské vojáky. Jednotlivé země kromě toho, že vyvíjely na festival diplomatický tlak, aby odmítl nelichotivé filmy nebo filmy s nevítanými poselstvími, měly k prosazování upřednostňovaných pohledů i jiné nástroje. Jednou možností byla podpora účasti národní kinematografie na festivalu prostřednictvím recepcí, hostin, večírků a dalších aktivit, týkajících se styku s veřejností. Obzvláště v Cannes – jež bylo střediskem pro styk s veřejností celého filmového světa – se národy zpravidla předháněly v opulentních oslavách. Druhou možností, jak zaručit dostatečnou pozornost upřednostňovaným vizím či specifickým národním kinematografiím, bylo založit nový festival. Jak již bylo vysvětleno dříve, festivaly v Cannes a Berlíně byly založeny s jasnými ideologickými programy a se zřetelem k národním zájmům. Cannes založili Francouzi, Američané a Britové jako reakci na fašistickou nadvládu na filmovém festivalu v Benátkách, aby otevřeli pro své filmy mezinárodní filmový festival, kde by mohli soutěžit v rovných podmínkách. Berlín byl založen jako stroj na propagaci západní (americké) ideologie v západní enklávě uvnitř komunistického teritoria. I další festivaly vznikly se zřetelem k národním zájmům.

* * *

Zajímavým příkladem jsou Karlovy Vary. Karlovy Vary – situované v překrásném prostředí lázní v bývalém Československu – jsou nejstarším filmovým festivalem východní Evropy. Hlavním impulsem k jeho založení bylo znárodnění československého filmového průmyslu v roce 1945. Na programu prvního festivalu v roce 1946 byly tituly znárodněného průmyslu a dalších zemí se silnou filmařskou tradicí jako například Ameriky, Francie, Anglie či Švédska.²³⁾ Když v únoru roku 1948 převzali československou vládu komunisté, festival prošel politickou a ideologickou proměnou, jejíž vliv na uspořádání festivalu přetrval až do velkých společenských a politických změn, které přišly po listopadu 1989. Toto období dějin festivalu je na jeho dnešní webstránce popsáno takto:

21) C. Beauchamp – H. Béhar, c. d., s. 202n.

22) V soutěžní sekci MFF v Cannes byl film promítán pod francouzským názvem *MA VIE COMMENCE EN MALAISIE* (pozn. red.).

23) První ročníky festivalu se konaly v Mariánských Lázních. Do Karlových Varů se festival přestěhoval v roce 1950.

„Proměnlivé politické klima, úzce spojené s mezinárodní situací a politickým vývojem ve společnosti, se každoročně odráželo ve festivalovém programu, udílení cen i výběru hostů. Program byl sestavován s vědomím propagandistické moci filmu a významu tohoto média coby nástroje v ideologickém boji se Západem.“²⁴⁾

Udílení cen bylo nejúčinnějším mechanismem potvrzování hierarchií v komunisty ovládaném světě. Velká cena byla zpravidla udělena snímku ze SSSR nebo Československa. Protože se však tento postup neshodoval s komunistickou doktrínou o rovnosti, existovalo v Karlových Varech ještě velké množství zvláštních cen, které zaručovaly, že žádný film ze socialistické nebo rozvojové země neodejde domů s prázdnými rukama. Tato ocenění nesla taková jména jako „cena míru a práce“, „cena za boj za svobodu a společenský rozvoj“, „cena přátelství mezi národy“ či „cena za boj za lepší svět“. Když byl v roce 1959 založen Mezinárodní filmový festival v Moskvě, projevila se znovu sovětská diplomatická nadvláda. Moskevskému MFF byla od FIAPF okamžitě udělena kategorie „A“. Brzy poté následovalo politické rozhodnutí o tom, že mezi socialistickými zeměmi může být jen jeden „A“ festival ročně. Proto se z Karlových Varů a Moskevského MFF staly dvouleté události, kdy se obě země mezi lety 1959 a 1993 v pořádání filmového festivalu střídaly.

Bouře roku 1968

Filmové festivaly probudily i jiné zájmy než nacionalistické a ideologické. Velká řada filmových festivalů nejenže znamenala od začátku ekonomickou vzpruhu pro místní turistický průmysl, ale brzy byl objeven i ekonomický potenciál filmových festivalů pro samotný filmový průmysl. V roce 1961 byl kupříkladu otevřen canneský filmový trh. Soutěžní program, hvězdy a skandály, to vše umocňovalo hodnotu filmů, které se na festivalu i na trhu prezentovaly. Rostoucí zaměření na ekonomiku a atraktivnost ale také dalo vzniknout pocitům nespokojenosti. Ve Francii kritizovali filmový průmysl a festival v Cannes kritici nové vlny Godard, Truffaut, Chabrol, Rohmer a Rivette za to, že nevěnuje dostatečnou pozornost umění obecně a mladým, novým a alternativním *auteurům* zvlášť. Pociťující hlubokou nespokojenost se stavem francouzského filmu, začali filmoví kritici sami režírovat. Truffaut byl v roce 1958 z canneského festivalu vyloučen za to, že kritizoval zdejší převahu komerčních a politických zájmů. V roce 1959 pak vyhrál Zlatou palmu za NIKDO MĚ NEMÁ RÁD. Tím, že festival v Cannes oficiálně přijal novou vlnu, nicméně všeobecná nespokojenost s francouzským filmem a rolí filmových festivalů neskončila.

V roce 1968 nálož explodovala. Amerika i Evropa se ocitly ve víru levicových demonstrací. Ve Spojených státech byla hlavním důvodem veřejných bouří válka ve Vietnamu. Ve Francii hrál při nepokojích důležitou roli film.²⁵⁾ V únoru toho roku ministr kultury André Malraux odvolal Henriho Langloise, jenž stál v čele francouzské filmotéky. Cinémathèque française, kterou Langlois založil, uchovávala největší sbírku filmů na světě. Mnoho uznávaných filmových tvůrců, včetně generace nové vlny, bylo s filmotékou

24) Viz odkaz „About the Festival“ pod „History“ na <http://www.iffkv.cz>.

25) Viz *L’Affaire Langlois*. „Cahiers du Cinéma“ 1968, č. 199, s. 31 – 46.



Auteurs dělají politiku. 18. května se režiséři Truffaut, Godard, Malle, Lelouch a Polanski vzbouřili proti uzavření Cinémathèque française. Usadili se ve velkém sále v Palais a vytvořili tam „permanentní meeting“ coby ozvěnu událostí, jež otřásaly celou zemí. Bouřlivé debaty rozhýbaly festival. Někteří členové poroty odstoupili, někteří filmaři stáhli své filmy z programu. Devatenáctého o poledni byl festival vyhlášen za skončený.

Foto archiv

hluboce spjato jako s místem setkávání a studia. Odvolání Langloise bylo považováno za represivní akt státu, omezující uměleckou svobodu. Godard, Truffaut a další filmaři poté, co tuto novinku slyšeli, vyrazili do ulic na protestní pochod. Založili Komisi pro

obranu filmotéky a filmaři z celého světa – mezi nimi i Orson Welles, Ingmar Bergman a Akira Kurosawa – zaslali telegramy na podporu starého úřadu.²⁶⁾

Když 10. května 1968 začal filmový festival v Cannes, situace byla stále velmi nepokojná. O prvním víkendu festivalu probíhala stávka tří milionů francouzských dělníků. Také Komise pro obranu filmotéky zůstávala v pohotovosti. Vydala se na filmový festival, aby zde zřídila kancelář a poskytovala podporu odsud. Truffaut, Godard, Alain Resnais, Claude Beri a Claude Lelouch uspořádali na protest proti Langloisově odvolání v Palais meeting. Brzy bylo cílem protestu nejen opětovné dosazení Langloise, ale také reforma festivalu, který byl kritizován za to, že se příliš zaměřuje na hvězdy a ceny. Zástup, jenž se shromáždil, aby naslouchal vášnivým diskusím, vzrostl do takových rozměrů, že meeting musel být přesunut ze Sálu Jeana Cocteaua do prostornějšího Velkého sálu. Zaznívaly výkřiky, vybízející k solidaritě se stávkujícími dělníky a k zastavení festivalu. Zpočátku se Robert Favre Le Bret (president od 1952 do 1972) uchýlil ke kompromisu, že festival bude pokračovat, ale bez udělení cen. Když ale šarvátky vypukly uprostřed projekce snímku PEPPERMINT FRAPPÉ Carlose Saury a zapříčinily jeho předčasný konec, sešla se porota, vedená Romanem Polanskim, aby situaci prodiskutovala. Následujícího dne byl oficiálně vyhlášen konec festivalu.

* * *

Události roku 1968 zanechaly hluboké otisky v duši filmových festivalů po celém světě. Jedním z důsledků proměny statusu filmu a filmových režisérů bylo globální přehodnocení role filmových festivalů. Víra ve film jako vysoké umění a režiséra jako *auteurs* vedla k využití festivalů coby platformy pro tyto hlasy (dle kritických názorů šlo o převlastnění). Když byl v roce 1969 filmový festival v Cannes znovu obnoven, jeho struktura byla v základech proměněna. Paralelně s festivalem a nezávisle na něm vznikla Patnáctka filmových režisérů (La Quinzaine des Réalistes) pro filmy, které byly pro oficiální výběr označeny jako příliš radikální, marginální nebo mladé. Tyto filmy o Zlatou Palmu nesoutěžily. Berlín odpověděl v roce 1971 svým Fórem mladého filmu (Das Forum des Jungen Films), srovnatelným s Patnáctkou. V Benátkách – kde probíhaly boje v canneském duchu mezi režiséry a protestujícími, kteří na ně naléhali, aby na festival neposílali své filmy – bylo reakcí ředitele prof. Luigiho Chiariniho, že festival posunul doleva, do opozice vůči americkému kapitalismu Hollywoodu a současně upustil od tradice udělování cen.

Druhý důsledek byl nepřímý a týkal se posunu v procedurách výběru. Nemělo by nás překvapovat, že s moderním důrazem na individuální úspěch *auteurs* a úkol filmového festivalu předvést velká umělecká díla se proměnila i zodpovědnost za výběr filmů. Dříve vybíraly snímky, které měly být poslány na festival, různé národní vlády. Nyní samotné festivaly převedly proces výběru na své organizace. Zodpovědnost za výběr na sebe povětšinou vzal festivalový ředitel či president festivalu. Festivaly již

26) Motion Picture Association of America poslala za Malrauxem svého zástupce, aby s ním celou záležitost diplomaticky a v tichosti projednala. Veřejný i soukromý tlak přinutil francouzskou vládu k tomu, aby Langloise znovu uvedla do funkce. Státní financování bylo nicméně zastaveno. Tamtéž, s. 45.

nebyly výkladními skříněmi národních kinematografií, ale institucemi šířícími filmové umění. Stejně jako se *auteurovi* připisovala kreativní síla přesahující filmový produkt, stal se festivalový ředitel ztělesněním festivalového obrazu v okruhu mezinárodních festivalů.

Festivally jako místa obchodu a marketingová příležitost

Navzdory kritice roku 1968 a opatřením, které byly přijaty v reakci na stížnosti, se role filmových festivalů jako místa obchodu nijak nezmenšila. Naopak – Cannes se z místa, kde se trochu nakupovalo a prodávalo, rozvinulo v nejdůležitější trh pro filmový průmysl. Pro mnoho návštěvníků se stal filmový program méně důležitý než obchodní příležitosti, které Cannes nabízelo. Počátku sedmdesátých let vládla přítomnost porno průmyslu. Protože filmy předváděné na trhu potenciálním kupcům nepodléhaly francouzské cenzorské radě, tržní nika porna se mohla rozrůstat. Od roku 1976 začali organizátoři festivalu vyžadovat synopse a počet předváděných pornosnímků opět klesl. Na konci sedmdesátých a začátku osmdesátých let vstoupili na trh hráči ze sfér mimo filmový obchod, např. kabelová televize. Během osmdesátých let dosáhla komerční přitažlivost Cannes vrcholu. Společnosti na podporu svých obchodních aktivit prozářily město billboardy, reklamami, plakáty a dalšími marketingovými triky. Zejména Menahem Golan a Yoram Globus ze společnosti Canon group byli vyhlášeni tím, že si v excesivní míře kupovali a přitahovali pozornost médií. Obchodními strategiemi, které v těchto dnech převládaly, byly *pre-sales* (předprodeje) a *star signing* (podepisování smluv s hvězdami). *Pre-sales* znamenaly, že filmová, video či kabelová práva na film byla prodána již v okamžiku, kdy byly filmy teprve v předprodukční fázi, což se často přičetlo k potřebnému financování, a z vlastní kasovní tržby se tak stal dodatečný, čistý výdělek. *Star signing* zpravidla znamenalo získání superhvězd náhradou za to, že jejich příbuznému nebo partnerovi byla nabídnuta práce, po které toužil.

* * *

V průběhu let si svou niku na světovém filmovém trhu vytvořily i filmy umělecké (*art cinema*), filmy třetího světa (*third cinema*) a nezávislé snímky (*indies*). Hollywood si zachoval čelné postavení ve výrobě, distribuci a předvádění komerčních filmů, ale souběžně s ním se vytvořila ještě jiná, menší oblast. Filmové festivaly – protože představovaly nejdůležitější místa pro předvádění tohoto druhu filmů – se staly místem setkání distributorů a producentů. Vedle filmových trhů, pořádaných společně s programy filmových festivalů, vyrostlo pár důležitých, samostatně stojících trhů. V roce 1960 byl v Miláně založen MIFED (Mercato Internazionale Film e Documentario), pořádaný každoročně v říjnu. V roce 1975 se v San Diegu poprvé konal sjezd průmyslu komerčního filmu pod názvem ShoWest. V roce 1979 se ShoWest přestěhoval do Las Vegas, kde se pořádá nadále, každoročně v březnu. A konečně – v únoru roku 1981 v Los Angeles poprvé otevřel své brány AFM (American Film Market). Důležité trhy vznikly především na festivalech v Berlíně, Torontu/Montrealu a Sundance.

V osmdesátých letech počet filmových festivalů rapidně vzrostl. Tento druhý rozkvět se odehrál v globálním měřítku. V Evropě, Severní Americe, Jižní Americe, Asii, Austrálii a dokonce i v Africe stíhala jedna iniciativa druhou. Vzhledem k měřítku tohoto vývoje hrály tyto filmové festivaly důležitou roli při prosazování „jiných“ forem filmu. Festivalovým okruhem obíhala velká řada filmů a nalézala publikum mimo komerční kina. Věhlas filmových festivalů vedl k rozpoznání jejich komerčního potenciálu. Marketingové strategie se rozvinuly tak, aby se maximalizovaly tržby. Harvey Weinstein ze společnosti Miramax nabyl takřka mytického postavení tím, že distribuoval úspěšné nezávislé snímky jako např. *SEX, LŽI A VIDEO* (Zlatá palma 1989). Podle Alisy Perrenové by se na film *SEX, LŽI A VIDEO* „mělo nahlížet jako na klíčový pro rozvoj estetiky, ekonomiky a struktury nového Hollywoodu. *SEX, LŽI A VIDEO* předznamenal éru ‚nezávislých blockbusterů‘ (*indie blockbuster*) – filmů, které v malém měřítku opakují exploatační marketing a kasovní výkonnost filmů-událostí vysokého pojetí (*high-concept*) hlavních studií.“²⁷⁾

Marketing začal být stejně důležitý jako obsah filmu. Společnosti vděčně využívaly různých možností v okruhu mezinárodních filmových festivalů, aby své filmy spojily s pečlivě naplánovaným uvedením. *ZÁHADA BLAIR WITCH* dokazuje, že i minimalistický a alternativní nízkorozpočtový snímek může s pomocí chytrých marketingových postupů získat enormní mezinárodní publikum a stát se komerčním úspěchem. Tento nezávislý film byl zakoupen na Filmovém festivalu v Sundance v lednu 1999 společností Artisan Entertainment za 1,1 milionu dolarů. Marketingová strategie tohoto filmu vycházela z kombinace jeho realistického home-video stylu a interaktivnosti internetu. Konzumenti mohli použít internet, aby zjistili, zdali je tento snímek, o kterém se všude tolik mluví, fikcí, nebo skutečností. Artisan zamýšlel zapůsobit na jednotlivé komunity a dosáhnout toho, aby to pod povrchem vřelo ještě dříve, než přijdou na řadu reklamy. Licence pro tento film zahrnovala sequel, prequel,²⁸⁾ tři romány do kapsy, samostatnou sérii osmi knih a řadu videoher. *ZÁHADA BLAIR WITCH* vydělala bezmála 140 milionů ve Spojených státech a 245 milionů dolarů mezinárodně.²⁹⁾ Filmové festivaly byly zejména z hlediska evropského trhu považovány za dobré marketingové příležitosti, neboť se věřilo, že účast na těchto festivalech a vítězství v jednom z hlavních soutěžních programů pomůže filmům ke kasovnímu úspěchu. Američtí producenti se soutěží na filmových festivalech někdy vyhýbali ze strachu, že bude jejich výrobek ocejchován jako umělecký film.³⁰⁾ Jiní svoji festivalovou strategii opatrně plánují, aby nepoškodili známé hvězdy. Režijní debut Seana Penna *INDIÁNSKÝ BĚŽEC* (1991) nebyl například uveden v Cannes do hlavního soutěžního programu, ale do Paralelní sekce (Section parallèle). Tak bylo jeho dílo vystaveno menšímu tlaku, menší pozornosti možných kritik a Pennovi byla dána šance, aby jako režisér vyrostl. V roce 2001 se Penn do Cannes vrací s filmem *PŘÍSAHA* a tentokrát hrdě soutěží o Zlatou palmu.

27) Alisa Perron, *Sex, Lies and Marketing: Miramax and the Development of the Quality Indie Blockbuster*. „Film Quarterly“ 2002, č. 2, s. 30.

28) Sequel i prequel navazují na úspěšný pilotní produkt. Sequel plní funkci pokračování či dodatku, zatímco prequel je jakýmsi „předpokračováním“, které se vztahuje k událostem, jež obsahu ústředního produktu časově předcházejí (pozn. red.).

29) Nancy Coltun Webster, *The Blair Witch Project*. „Advertising Age“ 26. 6. 2000, č. 27.

30) Simon Perry, *Cannes, Festivals and the Movie Business*. „Sight & Sound“ 1981, č. 4, s. 229.

Okruh mezinárodních filmových festivalů

V současnosti se ve světě každý den pořádá nějaký festival. Přední filmové festivaly, regionální filmové festivaly, lokální filmové festivaly, festivaly dokumentu, animace, vzdělávacího filmu, science-fiction, medicíny, architektury a čím dál více retrospektiv, filmové týdny a zvláštní uvedení. Povaha filmových festivalů se s globálním rozšířením tohoto jevu v osmdesátých a devadesátých letech drasticky proměnila. K popisu současné situace slouží termín „okruh mezinárodních filmových festivalů“ (international film festival circuit). Julian Stringer tohoto termínu používá k označení „existence sociálně produkovaného prostoru o sobě, jisté jedinečné kulturní arény, která slouží jako kontaktní pásmo, kde se razí cesta nerovnoměrně diferencovaným mocenským vztahům – ani ne tak parlament národních filmových průmyslů, jako řada různých, někdy soupeřících, někdy spolupracujících veřejných sfér.“³¹⁾ Města, říká Stringer, působí v tomto okruhu jako uzlové body.

Ve Stringerově pojetí okruhu mezinárodních filmových festivalů jsou tři prvky, které charakterizují současnou situaci. Za prvé je zde vepsaná nerovnost. Stringer tvrdí, že mapa filmového festivalu má nejen prostorový, ale i časový rozměr. Prostorové i časové rozměry festivalů se používají jako znaky odlišnosti. Lokalita festivalu slouží jako přidaná (turistická) atrakce. Festivaly propagují bohatost svých programů, ale zároveň se v boji o udržení a zlepšení vlastní pozice na této mapě nevyhýbají zmínkám o dalších přednostech z okolí festivalu, jako jsou muzea, architektura, restaurace a noční život. Časový rozměr je důležitý ve více ohledech. Protože jsou nyní festivaly všudypřítomné, soupeří vzájemně o filmy. Mnoho festivalů upřednostňuje uvádění světových premiér či kontinentální premiéry děl, která nejsou starší než rok. Z této perspektivy je třeba analyzovat přeložení Berlínského mezinárodního filmového festivalu ze srpna na únor. Tím, že se přesunul o několik měsíců před Cannes a Benátky, stal se tento festival přitažlivějším pro premiéry. Z toho, že festivaly následují po sobě nebo se vzájemně překrývají, také vyplývá, že soupeří o (profesionální) návštěvníky. Lidé mohou být v jednom čase pouze na jednom festivalu. Jet do Berlína obvykle znamená nejít do Rotterdamu či Göteborgu. Navštívit Thessaloniki předpokládá vynechat Pusan. V okruhu je hrstka mega-událostí, které stojí v čele. Malé i velké festivaly mají v okruhu své příslušné role. Malé festivaly dávají prostor novým příležitostem. Velké festivaly zaručují kontinuitu osvědčených a ověřených talentů.

Druhým významným prvkem v pojetí okruhu mezinárodních filmových festivalů je představa měst coby uzlových bodů v síti. Preuspořádání nadnárodních financí a spekulativního kapitálu, jakož i vpád internetu a dalších komunikačních sítí má vliv na filmovou distribuci. Jednotlivá města na celosvětovém trhu soupeří o kulturní prostředky globálního financování, nezávislé na specifických národních ekonomích. Rovněž filmové festivaly soutěží v podmínkách této ekonomiky globálního prostoru. Mezinárodní zakládání a růst festivalů nicméně nevede nutně k růstu příslušných národních průmyslů.

31) Julian Stringer, *Global Cities and the International Film Festival Economy*. In: Mark Shiel – Tony Fitzmaurice (eds.), *Cinema and the City: Film and Urban Societies in a Global Context*. Oxford 2001, s. 138. (Překlad tohoto textu viz přítomné číslo *Iluminace*, s. 53 – 62.)

Saskia Sassen v práci *The Global City: New York, London, Tokyo* ukazuje, jak nejvýznamnější finanční centra utvářejí systém globálních měst, jejichž úspěch se odehrává nezávisle na specifických národních ekonomích.³²⁾ Manthia Diawara v případě Celoafriického festivalu filmu a televize (Panafrican Film and Television Festival) v Ouagadougou (FESPACO), založeného v roce 1969, dochází k podobnému závěru. K rozvoji národních afrických filmových průmyslů úspěch tohoto festivalu – nejvýznamnější kulturní události v Africe – vůbec nepřispěl. FESPACO je financován francouzskou vládou a frankofonní organizací Agence de Coopération Culturelle et Technique (ACCT), s dodatečnou pomocí UNESCO, Evropské unie a několika zemí Evropy. Devadesát procent afrických filmů navíc produkuje francouzská vláda či frankofonní organizace. Diawara k tomu poznamenává: „Někteří kritikové říkají, že FESPACO je evropský festival, pořádaný v Africe.“³³⁾

Třetím důležitým prvkem je podle Stringera festivalový obraz. Aby festivaly mohly soutěžit v okruhu, musejí působit dvěma směry: „Protože se s globalizací stírají lokální rozdíly, festivaly se musejí jeden druhému podobat, ale protože se rovněž cení originalita, získává na velké ceně i to, co je lokální a specifické. Filmové festivaly obchodují stejně tak s koncepční podobností, jako s kulturní rozdílností.“³⁴⁾ Toto lokální/globální pole moci je pro vytvoření festivalového obrazu každého města určující. Obraz reprezentuje místo festivalu ve festivalovém okruhu. Filmové festivaly používají různých marketingových strategií, aby pro sebe takový obraz zajistily. Kromě prosazování globální podobnosti a lokální rozdílnosti festivaly vždy inzerují své jednotlivé ročníky jako větší a lepší – více filmů, více pláten, více návštěvníků, více událostí atd. Nedocenitelný podíl na úspěchu festivalového obrazu má také festivalový ředitel. Když je osoba ve funkci ředitele schopná, aktivní a prozíravá, vrhnou tyto kvality příznivé světlo i na festivalový obraz. A naopak, když ředitel festivalu není schopen nabídnout konkurenceschopný program, rozpoznat hodnoty nových kinematografií či mladých talentovaných režisérů, festival se v hierarchii okruhu mezinárodních filmových festivalů propadne.

Nové objevení Evropy

Ve svém historickém přehledu fenoménu filmových festivalů jsem nastínila původ filmových festivalů v Evropě, kde národy prahly po posílení mechanismů národního odlišení a legitimizování. První filmové festivaly sloužily jako výkladní skříň národních kinematografií. Filmy, posílané na filmové festivaly, vybíraly národní komise. Národy nicméně neváhaly proti titulům na programu protestovat, kdykoli nabyly dojmu, že by jim tyto filmy mohly uškodit, a tak se festivaly proměnily v místa diplomatických sporů. Po bouřích roku 1968 doznalo pojetí filmových festivalů změn. Podle toho se proměnily i struktury. Slovy Gillesa Jacoba: „Panoval pocit, že se vždy nevybírají ty nejlepší filmy a že kritéria

32) Saskia Sassen, *The Global City: New York, London, Tokyo*. New Jersey 2001.

33) Manthia Diawara, *New York and Ougadougou: The Homes of African Cinema*. „Sight & Sound“ 1993, č. 11, s. 25.

34) J. Stringer, c. d., s. 139.

pro výběr (např. osobní, politické či profesionální vazby) nemají často nic společného s uměním ani vlastní podstatou filmu. Postupně festival [v Cannes] přidal k výběru různých zemí i svou vlastní selekci jakožto způsob vyvážení jistých viditelných chyb či křivd. Od roku 1972 [...] byly reprezentovány filmy, nikoli země [...]. Kromě toho to měl být ředitel festivalu, a ne národní komise, kdo rozhoduje, které filmy budou z celého světa vybrány: národní předsudky tak přestaly mít svůj rozhodující vliv.³⁵⁾

Canneská Patnáctka filmových režisérů (1969) a berlínské Fórum mladého filmu (1971) byly založeny po boku hlavních festivalových soutěžních programů, aby daly prostor mladým a alternativním hlasům. Vzdávající popularita uměleckého filmu, filmu třetího světa a nezávislých produkcí, které se během těchto festivalů předváděly, vytvořila na trhu výnosnou niku pro takzvané festivalové filmy. V osmdesátých a devadesátých letech se filmové festivaly rozšířily po celém světě. Okruh mezinárodních filmových festivalů vyžaduje globální podobnost a lokální odlišnost. Festivaly se napříště budou pojetím organizace a programové struktury jeden druhému navzájem podobat, ale zároveň budou nabízet odlišnost na lokální rovině tím, že například zdůrazní město. Také festivalové filmy by měly být současně globální a lokální. Jak vysvětluje Bill Nichols: „Jednotlivé filmy nabývají na hodnotě jak svou regionální odlišností, tak svým univerzálním dosahem.“³⁶⁾ Za současné situace se prvek národního (*the national*) vynořuje v nově upravené podobě. V odlišné roli se stejně tak ocitá i Evropa, která ztratila svůj bezvýhradný nárok na fenomén filmového festivalu.

Dnes diváci používají prvek národního k tomu, aby porozuměli neznámým věcem ve filmech, které sledují. Bill Nichols se v článku *Discovering Form, Inferring Meaning: New Cinemas and the Film Festival Circuit* zaměřuje na vliv zkušenosti filmového festivalu. Říká, že tato zkušenost vytváří nový význam, zvláště když do okruhu mezinárodních filmových festivalů vstoupí nové kinematografie. Festivalové obecnstvo, které je konfrontováno s nějakým neznámým jevem, se bude snažit odhalovat jeho formu a vyvozovat význam. Neznámý film se mění ve známý. Prostřednictvím interkulturní zkušenosti je konstruován nový význam: význam, který předtím neexistoval.

Zajímavý případ představuje uvádění iránských filmů v okruhu mezinárodních filmových festivalů, které začalo rokem 1992 a nadále pokračuje. Nichols vysvětluje, jak festivalová publika nejprve hledají určité vzorce. Interpretační schémata užívaná pro Hollywood jsou v případě iránského filmu bezcenná. Kupříkladu sex a násilí, otázky domácího a společenského pořádku, napravování křivd a svazek heterosexuálního páru, to vše v iránských filmech chybí. Aby diváci této nové filmové formě (scénám líčeným ve třetí osobě, dlouhým záběry, velkým celky, minimálnímu střihu, minimu hudby a dialogů atd.) porozuměli, musejí se uchýlovat k informacím o specifickém kulturním a společenském pozadí. Nicholsovi poslouží jako pomůcka k pochopení iránského filmu pojem *tagiyah* – národní iránské ctnosti spočívající v tom, že se skrývají skutečné emoce. Vidíme tedy, že prvek národního nově vyvstává v lokální/globální dynamice filmů, uváděných na mezinárodních filmových festivalech, ve chvíli, kdy je lokální jedinečnost

35) *Cannes 45 Years...*, s. 11n.

36) Bill Nichols, *Discovering Form, Inferring Meaning: New Cinemas and the Film Festival Circuit*. „Film Quarterly“ 1994, č. 31, s. 17.

dle globálních norem příliš cizí, než aby vyhovovala globálním standardům a aby jí mohlo globální festivalové obecenstvo pochopit. Prvku národního se navíc užívá jako značky při marketingu nových filmů ve festivalovém okruhu. Tím, že se zařadí do snadno rozpoznatelné a pojmenovatelné kategorie (nový íránský film), se ekonomický potenciál těchto filmů prudce zvýší.

Poznání, že spojené síly dávají dohromady silnější tým, se uplatnilo rovněž při zlepšování pozice evropských filmů. Jestliže vliv různých národů na filmových festivalech klesl, role sjednocené Evropy v audiovizuálním sektoru nabyla na důležitost. Během uruguayských jednání na téma Všeobecné dohody o clech a obchodu GATT (1994) evropské národy vedené Francií prosadily, že byl film uznán jako statek kulturní, a nikoli ekonomický, díky čemuž se na něj nevztahují obecná opatření na podporu volného trhu. Ve skutečnosti tato „dohoda o nesouhlasu“ (agreement to disagree) uchránila evropské filmové průmysly před velkými americkými studií, usilujícími o posílení své převahy na evropských trzích. Kromě těchto protekcionistických akcí Evropská unie rovněž zavedla rozsáhlé programy podpory a financování. Nejznámější je MEDIA. Program MEDIA 1 působil od roku 1990 do roku 1995 s rozpočtem 225 milionů dolarů. MEDIA 2 v této práci od roku 1996 do roku 2001 pokračoval se 400 miliony dolarů. Dalšími programy jsou včetně Eurimages, European Audiovisual Observatory, Audiovisual Eureka, Eurovisioni a Media Business Scholl (část současného MEDIA+). Během berlínského filmového festivalu 1997 bylo založeno European Film Promotion (EFP). Na celosvětové propagaci evropského filmu spolupracuje dvacet zemí pod sloganem „vytváření sítí – spolupráce – součinnost – spojené aktivity – evropská rozmanitost“ (Networking – Collaboration – Synergies – Joint Activities – European Diversity). Účastníci doufají, že společnými silami je možné dosáhnout víc, než jen na základě styku jedné země s druhou. Iniciativy, které se rozvinuly, zahrnují propagaci hereckých talentů (každoročně v Berlíně), podporu mladých kreativních producentů (každoročně v Cannes) a podporu nového režiséřského talentu (každoročně v Torontu).³⁷⁾

Ač se programy EU stávají často terčem kritiky pro nedostatek koordinace a pro svoji byrokracii, pokračující snahy a proudy financování vyjadřují zájem Evropy o film. V okruhu filmových festivalů se Evropa nově objevuje jako množina spojených zájmů. Společnými silami bojuje za prospěšnou legislativu, subvencuje školy a výzkum, podporuje spolupráci a koprodukcii a pomáhá novým talentům. V současné době se připravuje rozšíření programu MEDIA+ o země střední a východní Evropy. Bulharsko, Česká republika, Estonsko, Polsko, Slovensko, Kypr, Lotyšsko, Litva, Slovinsko, Maďarsko, Malta, Rumunsko a Turecko jsou kandidátskými zeměmi, jejichž přijetí je v plánu. Ač je prvek národního pro pochopení filmu v celosvětovém měřítku stále nepostradatelný a jako způsob marketingu v rámci globálního trhu přináší zisky, je zřejmé, že se Evropa rozhodla pro spolupráci, která je výhodnější než upevňování národních rozdílů na jiných rovinách.

Přeložil Jakub Kučera

37) Viz <http://www.efp-online.com/>.

Citované filmy:

Dr. Jekyll and Mr. Hyde (Rouben Mamoulian, 1931), *Gembaku no ko* (Kaneto Šindó, 1952), *Himmel ohne Sterne* (Helmut Käutner, 1955), *The Hunchback of Notre Dame* (William Dieterle; 1939), *Indiánský běžec* (The Indian Runner; Sean Penn, 1991), *Der Kaiser von Kalifornien* (Louis Trenker, 1936), *Luciano Serra, Pilota* (Goffredo Alessandrini, 1938), *Město jako Alice* (A Town Like Alice; Jack Lee, 1956), *Noc a mlha* (Nuit et Brouillard; Alain Resnais, 1955), *Přehlídka národů, Oslava krásy* (Fest der Völker, Fest der Schönheit; Leni Riefenstahl, 1938), *Peppermint Frappé* (Carlos Saura, 1967), *Pote tin Kyriaki* (Jules Dassin, 1960), *Přísaha* (The Pledge; Sean Penn, 2001), *Řím, otevřené město* (Roma, città aperta; Roberto Rossellini, 1945), *Sex, lži a video* (Sex, Lies, and Videotape; Steven Soderbergh, 1989), *Sněhurka a sedm trpaslíků* (Snow White and the Seven Dwarfs; Walt Disney, 1937), *Velká iluze* (La Grande illusion; Jean Renoir, 1937), *Die Vier im Jeep* (Leopold Lindtberg, Elizabeth Montagu, 1951), *Záhada Blair Witch* (The Blair Witch Project; Daniel Myrick – Eduardo Sánchez, 1999).

Výběrová bibliografie literatury o filmových festivalech:

- Bachmann, Gideon: *Confessions of a Festival Goer*. „Film Quarterly“ 1976, č. 4, s. 14 – 17.
- Bart, Peter: *Cannes: Fifty Years of Sun, Sex & Celluloid: Behind the Scenes at the World's Most Famous Film Festival*. Hyperion, New York 1997.
- Bazin, André: *La Foi Qui Sauve: Cannes 1952*. „Cahiers du Cinéma“ 1952, č. 12, s. 4 – 11.
- Beauchamp, Cari – Béhar, Henri: *Hollywood on the Riviera: The Inside Story of the Cannes Film Festival*. William Morrow and Company Inc., New York 1992.
- Billard, Pierre: *Festival de Cannes: d'or et de palmes*. Gallimard, Paris 1997.
- Cannes 45 Years: Festival International du Film*. The Museum of Modern Art, New York 1992 (published on occasion of the exhibition).
- Closing the Book: Moritz de Hadeln's Berlinale: 1979 – 2001*. Internationale Filmfestspiele Berlin, Berlin 2001.
- Courton, Miroslav: *Looking Back at the 21st International Film Festival in Karlovy Vary*. „Young/Jeune Cinema & Theatre“ 1978, č. 4, s. 24 – 33.
- Creton, Lauren: *Cinéma et Marché*. Armand Colin / Masson, Paris 1997.
- Dale, Martin: *The Movie Game: The Film Business in Britain, Europe and America*. Cassell, London 1997.
- Diawara, Manthia: *New York and Ougadougou: The Homes of African Cinema*. „Sight & Sound“ 1993, č. 11, s. 24 – 26.
- Dimitrov, Peter: *Bulgaria and the Balkan Film Festival*. „Bulgarian Films“ 1982, č. 7, s. 11.
- Dodds, John C. – Holbrook, Morris B.: *What's An Oscar Worth? An Empirical Estimation of the Effects of Nominations and Awards on Movie Distribution and Revenues*. In: Bruce E. Austin (ed.): *Current Research in Film: Audiences, Economics, and Law*, Volume 4. Norwood – New Jersey, Ablex Publishing Corporation 1988, s. 72 – 88.
- Dominicus, Mart: *Rotterdam: de kracht is ook de zwakte*. „Skrien“ 1987, č. 153, s. 4 – 6.
- Drummond, Philip – Paterson, Richard – Willis, Janet (eds.): *National Identity and Europe: The Television Revolution*. Series European Media Monographs, British Film Institute, London 1993.
- Elsaesser, Thomas: *Images for Sale: The 'New' British Cinema*. In: Lester Friedmann (ed.): *Fires were started: British Cinema and Thatcherism*. London, UCL Press 1993, s. 52 – 69.
- Falco, Sidney: *Everything You Always Wanted to Know about Film Festivals (But Were Afraid to Ask)*. „Films & Filming“ 1988, č. 406, s. 22 – 33.

- Fehrenbach, Heide: *Mass Culture and Cold War Politics: The Berlin Film Festival of the 1950s*, Chapter 8. In: *Cinema in Democratizing Germany: Reconstructing National Identity after Hitler*. The University of North Carolina Press, Chapel Hill – London 1995, s. 234 – 259.
- Finney, Angus: *The State of European Cinema: A New Dose of Reality*. Cassel, London 1997.
- Forbes, Jill – Street, Sarah: *European Cinema: An Introduction*. Palgrave – Houndmills – Basingstoke, Hampshire – New York 2000.
- Freiberg, Freda: *A Case Study on Exhibition*. „Filmnews“ 1991, č. 2, s. 5.
- Gaydos, Steven: *The Variety Guide to Film Festivals: The Ultimate Insider's Guide to Film Festivals Around the World*. A Perigee Book, The Berkeley Publishing Group, New York 1998.
- Gore, Chris: *The Ultimate Film Festival Survival Guide: The Essential Companion for Filmmakers and Festival-Goers*. Lone Eagle Publishing Company, Los Angeles 1999.
- Hames, Peter: *Give Them Some Stick*. „Sight & Sound“ 1998, č. 9, s. 7.
- Hammer, Barbara: *Spilling Out onto Castro Street*. „Jump Cut“ 1997, č. 41, s. 131 – 136.
- Heijs, Jan – Westra, Frans: *Que Le Tigre Danse: Huub Bals een biografie*. Otto Cramwinckel, Amsterdam 1996.
- Hofstede, Bart: *Hoofdstuk 4: Filmfestivals en het succes van Nederlandse films in het buitenland*. In: *De Nederlandse Cinema Wereldwijd: De Internationale Positie van de Nederlandse Film*. Boekmanstudies, Amsterdam 2000, s. 101 – 129.
- Hofstede, Bart: *Hoofdstuk 5: De Nederlandse film in de wereld*. In: *In het wereldfilmstelsel: Identiteit en organisatie van de Nederlandse film sedert 1945*. Eburon, Delft 2000.
- Jacobsen, Wolfgang: *Berlinale: Berlin International Film Festival*. Deutsche Kinemathek, Berlin 1990.
- Jacobsen, Wolfgang: *Fünfzig Jahre Berlinale Internationale Filmfestspiele Berlin*. Nicolai, Berlin 2000.
- Kennedy, Harlan: *...And God Created Film Fests*. „American Film“, 1991, č. 2, s. 12.
- Kindem, Gorham (ed.): *The International Movie Industry*. Southern Illinois University Press, Carbonale – Edwardsville 2000.
- L’Affaire Langlois*. „Cahiers du Cinéma“ 1968, č. 199, s. 31 – 46.
- LFF Thirty*. „Sight & Sound“ 1986, č. 4., s. 239.
- London Economics, *The Competitive Position of the European and US Film Industries*. A report for the Media Business School, an initiative of the MEDIA programme of the European Community. 1992.
- London Economics, *Retailing European Films: The case of the European Exhibition Industry*. A report for the Media Business School, An initiative of the MEDIA programme of the European Community. 1993.
- Longer, Adam: *The Film Festival Guide: For Filmmakers, Film Buffs, and Industry Professionals. Revised Edition*, Chicago Review Press, Chicago 2000.
- Meadows, Michael: *Searching for success*. „Cinema Papers“ 1994, č. 103, s. 24 – 27.
- Moran, Albert (ed.): *Film Policy: International, National and Regional Perspectives*. Routledge, London – New York 1996.
- Nichols, Bill: *Discovering Form, Inferring Meaning: New Cinemas and the Film Festival Circuit*. „Film Quarterly“ 1994, č. 31, s. 16 – 30.
- Nichols, Bill: *Global Image Consumption in the Age of Late Capitalism*. „East-West Journal“ 1994, č. 1, s. 68 – 85.
- Peary, Gerald: *Season of the Hunt*. „American Film“ 1991, č. 10, s. 20.
- Perron, Alisa: *Sex, Lies and Marketing: Miramax and the Development of the Quality Indie Blockbuster*. „Film Quarterly“ 2002, č. 2, s. 30.

- Perry, Simon: *Cannes, Festivals and the Movie Business*. „Sight & Sound“ 1981, č. 4, s. 226 – 232.
- Pretty Village, Pretty Flame. „Sight & Sound“ 2000, č. 8, s. 8.
- Quart, Barbara: *A Few Short Takes on Eastern European Film*. „Cineaste“ 1993, č. 4, s. 63n.
- Ranvaud, Don: *Don Ranvaud and Festivals*. „Filmnews“ 1985, č. 9, s. 10n.
- Ranvaud, Don: *Pesaro revisited*. „Framework“ 1982, č. 18, s. 34n.
- Robertson, Robert: *Globalization: Social Theory and Global Culture*. SAGE Publications, London – Newbury Park – New Delhi 1992.
- Sarris, Andrew: *The Last Word on Cannes*. „American Film“ 1982, č. 7, s. 26, 29n.
- Sassen, Saskia: *The Global City: New York, London, Tokyo*. Princeton University Press, New Jersey 2001.
- Shohat, Ella – Stam, Robert (eds.): *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*. Routledge, London – New York 2000 (1994).
- Sklar, Robert: *Beyond Hoopla: The Cannes Film Festival and Cultural Significance*. „Cineaste“ 1996, č. 3, s. 18 – 20.
- Smith, Lorry: *Party in a Box: The Story of the Sundance Film Festival*. Gibbs-Smith Publisher, Salt Lake City 2001 (1999).
- Sorlin, Pierre: *European Cinemas, European Societies, 1939 – 1990*. Routledge, London 1991.
- Stapleton, John & Robinson, David: *All the Fun of the Festivals*. „Films & Filming“ 1983, č. 345, s. 14 – 16.
- Stein, Gabby: *Censorship and the Film Festival*. „Cinema Papers“ 1997, č. 118, s. 58n.
- Steinborn, Bion: *Filmfestivals in der Bundesrepublik*. „Filmfaust“ 1981, č. 22, s. 1.
- Stringer, Julian: *Global Cities and the International Film Festival Economy*. In: Shiel Mark – Fitzmaurice Tony (eds.): *Cinema and the City: Film and Urban Societies in a Global Context*. Blackwell, Oxford 2001, s. 134 – 144.
- Turan, Kenneth: *Sundance to Sarajevo: Film Festivals and the World They Made*. University of California Press, Berkely – Los Angeles – London 2002.
- Turfkruyer, M. – Wauters, Jean-Pierre: *50 jaar Venetië*. „Film en Televisie“ 1982, č. 306, s. 6 – 9.
- Under pressure*. „Sight & Sound“ 1996, č. 5, s. 5.
- Uricchio, William: *Displacing Culture: Trans-national Culture, Regional Elites, and the Challenge to National Cinema*. In: A. van Hemel – H. Mommas – C. Smithuijsen, (eds.): *Trading Culture: GATT, European Cultural Policies and the Transatlantic Market*. Boekmansstichting, Amsterdam 1996, s. 67 – 82.
- Walker, Stephan: *King of Cannes: Madness, Mayhem, and the Movies*. Penguin Books, New York – London – Ringwood – Toronto – Auckland 2001 (2000).
- Webster, Nancy Coltun: *The Blair Witch Project*. „Advertising Age“ 2000, č. 27, s. 22, 1/5p, 1c.