

Články

GLOBÁLNÍ MĚSTA A EKONOMIE
MEZINÁRODNÍCH FILMOVÝCH
FESTIVALŮ

Julian Stringer

V současnosti nemine týden, aby nějaké město někde na světě nezinscenovalo svůj vlastní mezinárodní filmový festival. Přehlídky v Berlíně, Honolulu, Hongkongu, Londýně, Moskvě, Torontu a Benátkách představují jen několik z těch nejviditelnějších bodů na rozsáhlé a stále se rozrůstající mapě předvádění a konzumpce filmů, která se rozprostírá napříč různými kulturami. Tato karavana obrazů, zanechávající svou stopu ve vybraných koutech planety, koluje z místa na místo, od jedné národní hranice k další, aby napojila na mezinárodní obchod s filmem filmové průmysly, které něčím budí zájem nebo se teprve rodí. Festivaly jsou důležité na regionální, národní i nadnárodní úrovni; přinášejí městům návštěvníky, národním průmyslům tržbu a systému světové kinematografie národní filmové kultury. A jejich význam během uplynulých dvou desetiletí výrazně vzrostl. Poté, co se celosvětově snížil odbyt filmů v sítích kin, představují nyní festivaly pro mnoho nových titulů jediné místo oficiálního uvedení.

Proto chceme-li pochopit současný světový film, je důležité uvažovat o mocenské dynamice okruhu mezinárodních filmových festivalů. Festivaly slouží jako prostor zprostředkování, kulturní základna, v rámci které se vyjednávají cíle a činnosti specifických zájmových skupin, jakož i místo utváření a udržování vzájemných vztahů napříč jednotlivými kulturami. Navíc mají klíčový, byť často opomíjený podíl na psaní filmových dějin. Festivalová promítání určují, které filmy budou distribuovány v rozhodujících kulturních arénách a ke kterým filmům s největší pravděpodobností získají přístup filmoví kritici a akademici.

Tento poslední bod lze stěží opomíjet. Mnoho nezápádních filmů, které západní obecnost pravděpodobně znají, se poprvé objevilo na programech festivalů, a proto k nim badatelé mají sklon přistupovat s nostalgickým vzýváním oněch momentů, kdy byly nezápádní průmysly „objeveny“ – to znamená, objeveny lidmi ze Západu – na předních mezinárodních přehlídkách. Nedávný příklad poskytuje oblíbená učebnice Kristin Thompsonové a Davida Bordwella *Film History: An Introduction*. Dějinám korejského filmu je zde věnována pouze jedna věta, kde se tvrdí, že „Jižní Korea, na sklonku šedesátých let místo vzkvétajícího průmyslu, nakonec upoutala pozornost festivalů tak meditativními filmy, jako byl titul PROČ BODHIDHARMA ODEŠEL NA VÝCHOD? (1989).“¹⁾ Tato věta

1) Kristin Thompson – David Bordwell, *Film History: An Introduction*. New York 1994, s. 774.

má nešťastné vyznění, neboť implikuje, že je korejská filmová výroba pouhou vedlejší okolností prvořadého historického významu mezinárodních filmových festivalů, a to posiluje kritický postoj, jenž prakticky celé dějiny tohoto rozděleného národního filmového průmyslu odsouvá do zapomnění. Tento příklad nejenže ilustruje, jak se evidentně *distribuční* dějiny světového filmu příliš často vydávají za dějiny *produkce*, ale rovněž bere za samozřejmé, že se s nezápadními kinematografiemi historicky nepočítá, dokud se jim nedostane uznání na vrcholu mezinárodní mediální moci, jejíž centrum v důsledku představují západní filmové festivaly.

Podobně se Yingjin Zhang²⁾ věnoval otázce, jak se význam připisovaný filmovým festivalům odráží v dějinách filmové výroby i dějinách *film studies*. Zhang zkoumá dosah nedávného globálního rozšíření řady takzvaných čínských „etnografických“ filmů, jako jsou například *RUDÉ POLE* (Yimou Zhang, 1987), *ZAVĚSTE ČERVENÉ LUCERNY* (Yimou Zhang, 1990) a *JU DOU* (Yang Fengliang – Yiman Zhang, 1991). Jak říká, „příznivé kritiky na mezinárodních filmových festivalech vedou k výrobě dalších etnografických filmů a široká distribuce takovýchto filmů zvyšuje jejich dostupnost pro využití na vysokých školách, čímž ovlivňuje náplň *film studies*, která na oplátku upevňuje status etnografických filmů jakožto dominantního žánru.“³⁾

Vedle toho jsou filmové festivaly také ohniskem, v němž se sbíhají otázky týkající se vztahu kulturní produkce a kulturní politiky. Jedním projevem tohoto sbíhání je fakt, že odborníci začínají brát na vědomí, jak úzce jsou filmové festivaly spjaty s problematikou národní identity, jak důvěrně jsou jejich dějiny svázány s politikou kulturního nacionalismu. Marla Susan Stoneová například ukazuje, jak byla první takováto přehlídka, konaná v Benátkách v roce 1932, uspořádána jako explicitní akt propagandy, mající za cíl legitimizování a podporu Mussoliniho fašistického státu na světové scéně.⁴⁾ Podobně výzkum Heidi Fehrenbachové, zabývající se rostoucím vlivem Berlínského filmového festivalu v padesátých letech, demonstruje, jak byla tato událost svázána s přehlídkou rekonstrukce a demokratizace Německa po pádu Hitlera.⁵⁾ Ve skutečnosti by se dalo říci, že všechny přední festivaly konané v období bezprostředně po válce (Berlín, Cannes, Edinburgh, Moskva, Londýn, Benátky) byly úzce spjaty s aktivitami a cíli příslušných národních vlád. Tento druh historického výzkumu naznačuje, jak takovéto přehlídky sloužily prosazení oficiálních státních „vyprávění“, a takto napomáhaly přetrvat systému národního státu jako takového.

Již v roce 1947 psala v Británii populární novinová kritička Dilys Powellová, jak filmové festivaly poskytují jedinečnou příležitost k zamyšlení nad způsobem života jiných národů. Ve svém článku *The Importance of International Film Festivals*, otištěném v periodiku *Penguin Film Review*, říká: „Pro kritiky i pro tvůrce zůstane přínosem, že získají odstup od svého běžného okolí a uvidí film proti neutrálnímu pozadí. Mám za to, že zde,

2) Kvůli možnosti snazšího vyhledání se při transkripci asijských jmen i jednotlivých filmových titulů držím úzu, který je zavedený pro angličtinu (pozn. překl.).

3) Yingjin Zhang, *Chinese Cinema and Transnational Cultural Politics: Reflections on Film Festivals, Film Productions, and Film Studies*. „Journal of Modern Literature in Chinese“ 2, 1998, č. 1, s. 121.

4) Marla Susan Stone, *The Patron State: Culture and Politics in Fascist Italy*. Princeton 1998, s. 100 – 110.

5) Heidi Fehrenbach, *Cinema in Democratizing Germany: Reconstructing National Identity After Hitler*. Chapel Hill 1995, s. 234 – 253.

v tomto přechodném útěku z projekční síně národa, spočívá trvalá hodnota filmového festivalu.⁶⁾ Dilys Powellová se ale mylí. Filmové festivaly neumožňují útěk z „projekční síně národa“, naopak jsou spíše jednou z jeho hlavních výkladních skříní: neslouží jako neutrální pozadí pro čistý pohled estetické kontemplanace, nýbrž spíše jako místo implantace národních programů. Vyjádřeno výmluvnými slovy Thomase Elsaessera, okruh mezinárodních filmových festivalů ustavil „jakýsi parlament národních kinematografií“, síť oficiální diplomacie, která je podmíněna institucionální politikou hostitelských a účastnických národů.⁷⁾ Zajisté je to stále významný způsob, jak nahlížet na filmové festivaly, a to vzdor skutečnosti, že s nástupem mezinárodní spolupráce v sedmdesátých letech se velká řada z nich (včetně Cannes a Benátek) národních klasifikací zcela vzdala poté, co si uvědomila jejich rostoucí problematičnost a redundantnost.

Otázka národních politik je pro ideu i praktické uspořádání filmových festivalů stále velmi důležitá, ale důvody, proč tyto festivaly nabývají na významu, se proměnily a jsou s časem stále složitější. Nyní není určující pouze předvádění filmů v kontextu přehlídky a objektivizace národa, společně s „možnostmi srovnání, obnovení seriózních měřítek hodnocení“, o kterém v roce 1947 hovořila Dilys Powellová, ale také symbolické rozměry spojení festivalu s představou nadnárodního místa a identity.⁸⁾ Tak jako musíme věnovat větší pozornost historickému spojení mezi filmovými festivaly a představami národní kinematografie, je současně třeba posunout diskusi k uvažování o samotném místě předvádění jako o novém druhu opoziční veřejné sféry. Bylo-li založení takových přehlídek jako Berlín, Cannes či Benátky v poválečném období signálem, že v novém uspořádání světa dochází k přesunu v rovnováze sil, rozšíření filmových festivalů v globálním měřítku v letech osmdesátých vyplývá z restrukturalizace jiného sociálního objektu, a sice moderního města.

Mapování okruhu

Jak vysvětlují David Morley a Kevin Robins, reorganizace nadnárodních financí a spekulativního kapitálu v posledních letech, jakož i systém elektronické pošty a další komunikační sítě, proměnily roli měst na celém světě, neboť vedly k novým střetům mezi správci měst a nadnárodními korporacemi a daly podnět globálnímu soupeření měst o získání stále většího počtu mobilních investic.⁹⁾ V rámci tohoto celosvětového trhu přejala filmová distribuce tytéž vlastnosti jako jiné ukazatele hluboké společenské a ekonomické změny. Významnější města se nyní ocitají ve vzájemném boji o kulturní zdroje globálního financování, podobně jako bojují o peníze vydělávané turismem a průmysly národního dědictví a volného času.

Kdysi mohli návštěvníci festivalů na několika málo přehlídkách, které se konaly během roku, přemítat o jiných národních kinematografiích a filmy, které se předváděly, byly

6) Dilys Powell, *The Importance of International Film Festivals*. „Penguin Film Review“ 3, 1947, s. 60.

7) Thomas Elsaesser, *Fassbinder's Germany: History, Identity, Subject*. Amsterdam 1996, s. 16.

8) D. Powell, c. d., s. 61.

9) David Morley – Kevin Robins, *Spaces of Identity: Global Media, Electronic Landscapes and Cultural Boundaries*. London – New York 1995, s. 119.

zřetelně označeny jako produkty určitých zemí. V období bezprostředně po válce sestával festivalový okruh z méně než tuctu událostí, které navštěvovala jen snobská elita filmařů, kulturních atašé, distributorů, smetánky a novinářů – ten okouzlující kroužek mocných a vážených (*great and good*), jak je ve svém románu *To Win a Prize on Sunday* z roku 1962 popisuje Peter Baker (román byl vydán v době, kdy byl Baker redaktorem časopisu *Film and Filming*).¹⁰⁾ S rozkvětem lokálních filmových festivalů v osmdesátých a devadesátých letech se tato aura výlučnosti vytratila – koná-li se nyní ve všech čtyřech koutech světa přes pět set přehlídek, může být na některé z nich něco doopravdy zvláštního? Proto tato města usilují o to, aby si zajistila vlastní charakteristický obraz identity a komunity – auru zvláštnosti a unikátnosti – tím, že svoje filmové festivaly propagují v rámci vysoce kompetitivní globální ekonomiky. Velká i menší města po celém světě shledala, že je nutné uspořádat své vlastní události tak, aby nevypadla ze hry.

Vyplatí se nám na okamžik se pozastavit a zvážit onu klíčovou metaforu, kterou používají mediální diskursy pro popis uspořádání mezinárodních filmových festivalů, a sice „festivalový okruh“ (*festival circuit*). Co přesně tento termín znamená? Než na tuto otázku odpovíme, uvažme nejprve tři možná použití. Za prvé – naše běžné chápání tohoto termínu, poskládané z novinářských a obchodních zdrojů jednoduše hovoří o pevně provázané síti vzájemně souvisejících a vzájemně na sobě závislých událostí. Za druhé – z pohledu kritičtějších či politicky zaměřených komentátorů, jakož i jistých účastníků festivalů, jako jsou cestující filmaři či programoví ředitelé, jež navštěvují cizí akce, to může znamenat uzavřený systém, se kterým není možné držet krok. Jednoduše řečeno, některé festivaly v tomto okruhu jsou opominutelnější než jiné, rozhodnout se pro návštěvu jedněch se vyplatí, zatímco do jiných nemá cenu investovat čas ani peníze, obzvláště jsou-li považovány za politicky problematické, oportunistické či neúspěšné. Praktická finanční rozhodnutí určují, které festivaly jsou pro přetížené mediální pracovníky, neschopné zúčastnit se všech těch, ze kterých se systém skládá, ty nejdůležitější.

Festivalový okruh je však možné číst i třetím způsobem, totiž jako metaforu geograficky nerovnoměrného rozvoje, jenž je pro svět mezinárodní filmové kultury příznačný. Tím chci říci, že rozvoj obchodních a informačních spojení mezi národy a jednotlivými oblastmi prostřednictvím filmových festivalů vyžaduje ustavení nových vztahů mezi středem a periferií; existuje zřetelná potřeba dominantního středu (velké festivaly) a vedlejších, jemu podřízených periferií (malé festivaly). „Mapa“ filmových festivalů, kterou je možné v každém daném čase načrtnout, zobrazující proliferaci a distribuci takovýchto událostí po celém světě, nemapuje pouze jejich existenci v celkovém prostorovém měřítku, ale dává také uspořádání tohoto řetězce časový rozměr. Jinými slovy, nejde jen o to, že některé festivaly jsou větší než jiné, ale že se časové rozvrhy, plány či programování festivalové sezony řídí aktivitami jednotlivých měst ve vztahu jednoho k druhému. Festivaly se poměřují a srovnávají, vrcholné události se odlišují od těch druhořadých, atraktivní a vzrušující lokality se oddělují od těch, které tak atraktivní či tak vzrušující nejsou. Nerovnost takto tvoří nedílnou součást samotné struktury okruhu mezinárodních filmových festivalů. Zčásti lze onen úžasný nárůst počtu festivalů, k němuž došlo v osmdesátých letech a později, pokládat za logický důsledek toho, že globální ekonomika potřebuje vytvořit

10) Peter Baker, *To Win a Prize on Sunday*. London 1966.

rozsáhlý rezervoár jiných míst v jiných městech, aby prostřednictvím soupeření i vzájemné spolupráce festivalový okruh neustále omlazovala.

Stejně jako se města na základě prostorového a urbanistického plánování vzájemně snaží napodobit a reprodukovat své úspěchy, i bujení filmových festivalů se vyznačuje podobnými standardními vlastnostmi. Přehlídky se organizují podle jiných, předchozích a úspěšných událostí a jedinec v nové kategorii „poradce mezinárodních filmových festivalů“ hraje důležitou zákulisní roli při zprostředkování a upevňování vazeb mezi různými městy a jejich filmovými festivaly.

Chtěl bych tedy užít termínu „okruh mezinárodních filmových festivalů“ k poukázání na existenci 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. Tvrdím tedy, že to jsou dnes právě města, která v tomto okruhu hrají roli uzlových bodů, a nikoli národní průmysly. Slovem, chci, abychom prostorové logice historického i současného festivalového okruhu věnovali stejnou míru pozornosti, jakou věnujeme filmům zde předváděným. Okruh existuje coby alegorizace prostoru a jeho mocenských vztahů; působí na základě přenosu hodnot mezi odlišnými geografickými lokalitami i v jejich nitru.

Festivalový obraz

Každý jednotlivý filmový festival se snaží být konkurenceschopný na dvou frontách. Na jedné straně vyžaduje propagace událostí v okruhu prvek stálosti – ten a ten festival stojí za to navštívit, neboť je zavedený, je pevnou položkou v diářích mocných a vážných a tak dále. Na druhou stranu je nutný i rozvoj, nemá-li příslušný festival zůstat pozadu za konkurencí; festivaly jsou inzerovány jako větší než kdy jindy, lepší než kdy jindy, čítající více filmů než kdy jindy. Ale jednou ze zvláštností celého jevu je, že vznikne-li v určitém městě festival s mezinárodním renomé a následně s každým okamžikem nabývá na úspěšnosti, neznamená to nutně také růst filmového průmyslu příslušného národa, ke kterému město patří. Manthia Diawara kupříkladu podotýká, že úspěch afrických filmových festivalů jednotlivým africkým národním průmyslům mnoho výhod nepřinesl.¹¹⁾ Závěry tohoto druhu navíc potvrzují výzkum Saskie Sassenové, která ilustrovala, jak přední finanční centra jako Londýn, New York a Tokio ustavují systém světových měst, pro která platí, že míra jejich úspěchu nezávisí na všeobecné ekonomické situaci Británie, Spojených států či Japonska.¹²⁾

Proto je ctižádostí mnoha festivalů – bez ohledu na jejich skutečnou velikost a rádius, odkud získávají účastníky a obecenstva – nabýt statutu globální události, a to jak naplňováním programových strategií, tak získáním mezinárodního dosahu a renomé. Jejich cílem je využít existující velké festivaly jako modely, aby do příslušného města přivedly svět a současně tak renomé tohoto příslušného města rozšířily po světě.

11) Mathia Diawara, *On Tracking World Cinema: African Cinema at Cinema Film Festivals*. „Public Culture“ 1994, č. 2, s. 385 – 396.

12) Saskia Sassen, *The Global City: New York, London, Tokyo*. Princeton 1991.

Takovéto cíle naznačují, že se rivalita mezi městy a vzájemná spolupráce prostřednictvím filmových festivalů odehrává na mnoha různých rovinách na základě řady různých zájmů, od těch administrativních, vládních, kulturních až po zájmy politických aktivistů. V případě předních událostí, které nazývám (v návaznosti na historiky umění Carola Duncana a Alana Wallacha) „festivally všeobecného přehledu“ (universal survey festivals) – jejichž záměrem je předvést filmy ze všech čtyř koutů planety a přilákat velký díl mezinárodní mediální pozornosti – jde o pokusy koalice státu, lokálních vládních činitelů, korporálních sponzorů a intelektuálů vybavených vlastní odbornou znalostí filmu vstoupit na festivalovou scénu a účastnit se obchodního boje o publika a jednotlivé tituly.¹³⁾ Aby tyto události mohly v podmínkách ekonomiky globálního prostoru soupeřit, musejí působit současně dvěma směry. Protože se s globalizací smazávají 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.

Jinými slovy lze říci, že podobně, jako jsou lokální festivaly nuceny aktivně se utvářet tak, aby mohly soupeřit o globální financování, musejí rovněž modelovat vlastní podobu společenství, a tím svoji vlastní obchodní značku a její zvuk. Je důležité analyzovat specifické obchodní strategie, kterých města používají, snaží-li se udržet si to, co bychom mohli nazvat „festivalový obraz“ (festival image). Thomas Elsaesser ukazuje, že „festivally jsou olympiádami v ekonomice show-byznysu, ač nejsou všechny zaměřené na trh jako festival v Cannes. Na festivalech nesoutěží ani tak jednotlivé filmy, jako spíš filmové koncepty, filmové ideje, obchodní triky neboli to, čemu Stephen Heath říká ‚narrativní obraz‘ filmu.“¹⁴⁾ Elsaesserovy bystré postřehy se týkají kontextu mezinárodního oběhu „nového britského filmu“ v osmdesátých letech, já však zastávám názor, že tento druh uvažování je nutné rozšířit i do mimotextových a nadnárodních rovin. To, co mnoho festivalů nyní prodává a promítá, nejsou pouze „narrativní obrazy“, ale vlastní „festivalový obraz“ města, způsoby, jak samo toto město vnímá místo, které zaujímá v ekonomice globálního prostoru, zvláště ve vztahu k jiným městům a jiným festivalům.

Budeme-li k filmovým festivalům přistupovat jako ke konstitutivním prvkům současného globálního města – tedy něčemu, co je pro každé významnější město nepostradatelné – a přijmeme-li vznik globálního města jako metaforu pro současnou provázanost i soupeření událostí v okruhu mezinárodních filmových festivalů, nabízí se nám jeden ze dvou možných pohledů. V pozitivním smyslu mohou události, které utvářejí festivalové obrazy, pevně svázané s dynamikou globální/lokální, v níž se plně odrážejí mezinárodní rozměry lokálních filmových kultur, dát městu skutečnou tvář, vystavenou kolem sdíleného pocitu cinefilie a zapojení do dynamických procesů kulturní výměny. To je třeba případ mezinárodního festivalu v Hongkongu, který se od svého založení v roce 1977 rozrostl natolik, že nyní získává ročně sto tisíc návštěvníků. Hongkong má takovou kulturní pravomoc, že slouží jako mezinárodní fórum pro předvádění a oceňování

13) Carol Duncan – Alan Wallach, *The Universal Museum*. „Art History“ 1980, č. 4, s. 448 – 469.

14) Thomas Elsaesser, *Images for Sale: The ‚New British Cinema‘*. In: Lester Friedman (ed.), *Fires Were Started: British Cinema and Thatcherism*. London 1993, s. 52 – 69.

kinematografií celé Asie a současně i jako studnice archivního vědění o místních filmových kulturách.¹⁵⁾

Na druhé straně může samozřejmě toto vše jednoduše vést k zavádění turistické a komodifikované estetiky. Druhá tendence představuje zásadní, ač nedostatečně prozkoumaný aspekt festivalového okruhu, a to již od samého začátku (festival v Benátkách roku 1932 nebyl pouze propagací fašismu, ale rovněž zaplnil hotely v období mimo sezonu). Princip vyjádřil velmi přímo starosta Berlína, když v roce 1998 vítal návštěvníky na Berlínském festivalu, jenž se konal v únoru, slovy: „Berlínský mezinárodní filmový festival již po osmačtyřicáté prozřít to často pošmourné, šedivé únorové nebe Berlína. Ve dnech, kdy se zdá, že zima nikdy neskončí, může každý uvnitř kin zahlédnout trochu hvězdné nádhery. Vedle pestré nabídky filmů, uváděných během festivalu, bude již tak bohatý kulturní program berlínské zimní sezony obohacovat i další zlatý hřeb v podobě sestavy mezinárodních filmových hvězd... budete si vychutnávat setkání se vzrušujícími novými světy filmu ze všech pěti kontinentů, nezapomínejte ale ani na skutečný svět venku, mimo stříbrné plátno, a věnujte chvíli času objevování berlínských ulic a náměstí: četná muzea, divadla i výstavy města skýtají mnoho k vidění.“¹⁶⁾ Skutečnost, že filmové festivaly dávají příležitost turismu a posílení ekonomiky města, je dostatečně zjevná, stojí ale za to upozornit na pocíťovanou potřebu neustále se vracet k turistické rétorice – festivaly si musí uchovat doplňkové vedlejší atrakce, neboť je třeba, aby města zůstala na očích veřejnosti. Například během týdnů bezprostředně před a po tom, co se festival koná, musí Berlín přilákat programové ředitele, filmaře a další návštěvníky z podobných přehlídek v Rotterdamu, Miami, Bombaji, Gothenburgu, Hirošimě, Portlandu, Texasu, Victorii či Petrohradu, tedy měst, která budou chtít s každou další festivalovou sezonou rozvíjet svoje atrakce, festivalové obrazy i smysl pro jedinečnou místní kulturu.

Plánování festivalového spektaklu

Jak prozrazuje vysoce viditelný příklad Berlínského filmového festivalu, jedním z rysů nerovnoměrného geografického vývoje, jímž se ekonomika globálních filmových festivalů vyznačuje, je systém dvou vrstev, který nyní ztělesňuje. Malé festivaly pracují se specializovanými obecnostmi a vytvářejí nové příležitosti, zatímco velké festivaly, specificky celosvětové festivalové přehlídky, přitahují osvědčené a ověřené talenty a oslovují mnohem širší trh. Tento systém dvou vrstev znamená na jedné straně posilování moci hrstky mega-událostí neboli globálních festivalů v globálních městech, a na druhé straně překotnou aktivitu ve sféře nepřeborných specializovaných akcí nebo menších událostí, které vycházejí vstříc specifickému vkusu a specifickému okruhu diváků.

Co tyto vrstvy spojuje, je potřeba stanovit určující místní kritéria, užívaná při rozhodování, kdy a kde se založí nové filmové festivaly či které starší se zachovají. V tomto ohledu mají zjevně význam procesy městského a prostorového plánování. Podpora regionálního

15) Hong Kong International Film Festival (HKIFF); *20th Anniversary of the Hong Kong International Film Festival 1977 – 1996*. Hongkong 1996.

16) *Welcome: Governing Mayor of Berlin*. „Moving Picture Berlinale Extra“ 11. – 12. 2. 1998, s. 3.

charakteru festivalů skrze jejich ztotožnění s určitými městy vyžaduje, aby se bral zřetel na vazby, které se tímto vytvářejí mezi místními radami, obchody, vládami a komunitami, jakož i aby se přihlédlo k tomu, jak všechny tyto instance souvisejí s globálními sítěmi moci a vlivu. Na jedné úrovni se filmových festivalů používá k tomu, aby založily místní spojení, která se mohou v budoucnosti rozvíjet, a v průběhu času podporovat formy městského filmového diváctví, které napomáhají vztahům, jež se zakládají na místě a komunitě. Stejně jako v případě srovnatelných jevů, jako jsou například sportovní utkání, soutěže krásy, muzejní výstavy či růst okruhu konferencí, jsou i filmové festivaly plánovány a uváděny na trh na základě jasného smyslu pro zviditelňování. V současnosti to stále více vypadá, jako by festivalový dav nevznikal především kvůli přehlídce, ale spíš proto, aby přihlížejícím na celém světě podal důkaz o její existenci (třeba prostřednictvím velkolepého promítání na volných prostranstvích). V Benátkách roku 1932 se lesku festivalového obecenstva používalo k propagaci a legitimizování politiky fašistického státu a nejinak se ho dnes využívá k mnoha různým účelům, mimo jiné i jako rekvizity ve větší přehlídce, která se inscenuje pro festivalový okruh a konkurenční města, jež se na něm podílejí. Zatímco došlo k jistému posunu v chápání, jak na filmových festivalech rozšířit podívanou, bujení virtuální festivalové zkušenosti (například prostřednictvím webstránek) vyneslo festival a městské identity do kyberprostoru – do zcela nových podob spektaklu a ekonomik zcela nového (elektronického) prostoru. Z tohoto pohledu má nesmírný význam vznik projektu FILM-FEST v USA (série komerčních DVD, věnovaných jednotlivým festivalům jako Sundance nebo Cannes, jež nabízejí spoty z uváděných filmů, exkurze ve stylu *cinéma vérité* po nejdůležitějších místech, rozhovory s návštěvníky a pořadateli atd.).

Plánování spektaklu na základě charakteristického festivalového obrazu města má i další funkce: pomáhá rozvíjet obchod s nemovitostmi uvnitř měst, a tak prostřednictvím mobilizace globálních zájmů přispívá k obnově hodnoty městského prostoru. Podobně jako se dlouhodobá hodnota místní nemovitosti určuje zjistitelnými a zpeněžitelnými rozdíly mezi jednotlivými místy, mohou spolu i festivaly v jakémkoli národním státě nakonec navzájem soupeřit jak o potenciální ceny půdy, tak o to, který z nich získá přístup k těm kterým filmům a filmařům. Vezměme si za příklad pusanský mezinárodní filmový festival, pořádaný v postkoloniální Koreji. Pusan nám dává zajímavý příklad tohoto problému, neboť byl vědomě modelován (jako výkladní skříň asijských kinematografií regionu) po vzoru již fungující, nadmíru úspěšné každoroční přehlídky v Hongkongu. Jak poukazuje Soyoung Kim, Pusan chce prostřednictvím festivalu zmobilizovat vědomí své lokální identity, což je součást širší iniciativy – ze strany nově ustavených místních vlád – za odmítnutí dědictví „Soulské republiky“ neboli těžké industrializace Soulu, která se odvíjela z rozmarů autoritářského, centralizovaného vládního režimu osmdesátých let.¹⁷⁾ Festival měl za úkol získat pro město, jeho pláže a pusanské jachtařské centrum v Haundae finanční investice, tedy odlákat je z národního hlavního města Soulu.

Jak naznačuje tento příklad, zvlášť důležitá otázka se týká postavení mezinárodních filmových festivalů v postkoloniálních společnostech, a obzvláště pak v postkoloniálních

17) Soyoung Kim, *Cine-Mania or Cinephilia: Film Festivals and the Identity Question*. „UTS Review“ 4, 1998, č. 2, s. 175 – 188.

globálních městech. Jaké místo pro sebe festivaly nacházejí v těchto nerovných dělbách moci globální ekonomiky? Jak působí v součinnosti s jinými kulturními i mimo-kulturními institucemi při vytváření smyslu postkoloniální, lokální filmové kultury? A navíc – jakou úlohu hrají při hledání postkoloniálních městských identit poradci pro mezinárodní filmové festivaly? Obzvláště zajímavý je v tomto ohledu případ Indie, neboť ta svůj národní festival pořádá každoročně v odlišném městě, a tím podporuje intenzivní rivalitu a soutěžení mezi nejdůležitějšími lokalitami.

I krátké přehlednutí stovek webových stránek různých filmových festivalů potvrzuje jejich dnešní všudypřítomný boom. Takovéto události otevírají nové a protichůdné veřejné sféry v oběhu globalizované mediální distribuce a komplexně, ale poučně narušují koncepty národní identity. V průměru pořádá takovéto události během každého měsíce v roce přes čtyřicet velkých i menších měst. Tyto události nacházíme roztroušené po celém světě, a není proto od věci položit si otázku, zdali je možné přesně určit, kde jádro festivalového okruhu leží – kde je jeho střed? Někteří západní novináři si kupříkladu stěžují, že nyní je těch filmových festivalů ve světě „příliš mnoho“. To je výrok, který podle všeho vypovídá o novinářově úzkosti, že nebude v jeho silách navštívit či dohlédnout na všechny hlavní události, a tudíž o implicitním poznání, že je nemožné činit příliš definitivní či povšechné soudy o stavu současného světového filmu. Postesknutí si, které říká „dnes je ve světě příliš mnoho filmů“, také vyvolává ducha *lokalizovanosti* různých a eventuálních pozic, ze kterých je možné nahlížet a chápat prostorovou logiku okruhu současných mezinárodních filmových festivalů.

Přeložil Jakub Kučera

Přeloženo z anglického originálu:

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.

Blackwell, Oxford 2001, s. 134 – 144.

Citované filmy:

Ju Dou (Yang Fengliang, Yiman Zhang, 1991), *Proč Bodhidharma odešel na Východ?* (Dharmaga tongjoguro kan kkadalgun; Yong-Kyun Bae, 1989), *Rudé pole* (Hong gao liang; Yimou Zhang, 1987), *Zavěste červené lucerny* (Da hong deng long gao gao gua; Yimou Zhang, 1990).

Poznámka o autorovi:

Julian Stringer přednáší v Ústavu filmových studií Nottinghamské university. Jako specialista na asijské kinematografie publikoval práce o čínské, japonské, hongkongské, korejské a asijsko-americké filmové kultuře. Editorsky připravil sborníky: *Movie Blockbusters* (Routledge, London 2003); *Defining Cult Movies: The Cultural Politics of Oppositional Taste* (Manchester UP, Manchester 2003). V současné době dokončuje monografii *Regarding Film Festivals*.