

Jakub Jiříš

Iluzorní obrodný proces karlovarského filmového festivalu

*XVI. Mezinárodní festival Karlovy Vary (1968)
v reflexi dobového tisku*

Počátek léta roku šedesátého osmého: v Československu již několikátý měsíc probíhají horlivé politické diskuze a země, v níž se hledají možnosti soužití socialistického řádu se zárukami demokracie, se stává jedním z center pozornosti světové veřejnosti. Sdělovací prostředky i umělecká sféra zde plně využívají znovunabyté svobody slova a nabízejí prostor k radikalizujícímu se zápasu mezi reformním a konzervativním proudem. I samotná československá kinematografie je na vrcholu mezinárodního zájmu, což jen posvětil již druhý zisk sošky Americké filmové a televizní akademie (Oscara) v dubnu tohoto roku.¹⁾ Pozornost na sebe v tento čas směruje i řada událostí s globálním dopadem. Především je to masivní generální stávka a na ní navázané studentské nepokoje, které v květnových dnech ochromily Francii i probíhající filmový festival v Cannes. Bojkot mladých francouzských filmařů prosazujících solidaritu se stávkujícími a považujícími v dané situaci lesk prestižní filmové události za neudržitelný přežitek vedl k předčasnému zrušení přehlídky. Nepokoje našly následující měsíc silnou odezvu na filmovém festivalu v Pesaru, který předčasně ukončila brutální reakce italské policie. To už však média plnily zprávy o atentátu na amerického prezidentského kandidáta Roberta Kennedyho, jenž v socialistické optice zastával roli velmi perspektivního proponenta pacifismu a sociální rovnosti. Otřesem procházely stávající demokratické hodnoty, které se v represivních praktikách státních institucí měnily spíše v iluzi, i dlouhá léta platný řád rozkládaný revolučně naladěným hnutím mladých pod heslem „vše je možné, vše je dovoleno“.

Tento společenský vývoj výrazně ovlivnil již přítomné diskuze o krizi tradičních filmových festivalů, vstupující i na stránky československého tisku. Již v průběhu šedesátých let část kulturních elit a filmových novinářů reflektovala závislost velkých soutěžních filmo-

1) Důkazem dobového úspěchu naší kinematografie v mezinárodním měřítku je celá řada ocenění na prestižních filmových festivalech. Výmluvný je především zisk pěti hlavních cen na festivalu v Mannheimu v letech 1963–1969 či vlna zájmu významných zahraničních producentů (hl. Carla Pontiho) o spolupráci s českými režiséry. Komerční úspěch několika československých filmů na Západě vedl k širšímu zájmu ze strany distribučních společností a potažmo i filmové kritiky. Nelze opomenout ani zájem o dění v naší kinematografii ze strany dobově významných filmařů, jako byl François Truffaut či Lindsay Anderson.

vých přehlídek na komerčních a politických zájmech. Z levicových pozic byla těmto podnikům vyčítána sílící izolace od společenského dění i jejich čím dál zřejmější zaostávání za novými impulsy filmového umění.²⁾ Za čím dál hlubší disproporcí mezi kvalitativním vzepjetím kinematografie a její prezentací na filmových festivalech byl vnímán fakt, že hlavní organizace festivalů, Mezinárodní federace svazů filmových producentů (FIAPF), byla především vrcholným orgánem velkých filmových výrobců, a prioritní tak pro ni byly především obchodní zájmy, nikoli nové a z hlediska filmového průmyslu spíše okrajové estetické tendence.³⁾ O tom, že se instituce tradičního filmového festivalu zdála být ve stávající podobě a počtu neudržitelná, svědčí kritický úspěch menších, neokázalých přehlídek „nového filmu“ v Bergamu, Pesaru či Soluni, které těžily ze své nezávislosti na FIAPF.⁴⁾

Tyto názory podnícené mladou generací francouzských filmařů zradikalizovali roku 1968 bouřící se studenti zastávající krajně levicové pozice. Ti nyní využili silné záminky k naprosté negaci festivalové instituce, ať už v jejím nezájmu o generální stávku vyprovokovanou násilným policejním zásahem proti vzbouřeným univerzitám (MFF Cannes), či kvůli stažení filmu implicitně protestujícího proti přijetí kontroverzního filmového zákona, který ve svém znění nezaručoval podporu progresivním filmařům (MFF Oberhausen). Skrze zorganizované bojkoty — někdy úspěšné, jindy zanikající kvůli neshodám mezi názorově odlišnými frakcemi⁵⁾ — proniklo toto téma včetně vypjaté rétoriky roku 1968 i do československých médií i jiných filmových platforem. Prudkou změnu hlediska lze například vnímat u časopisu *Film a doba*, který ještě roku 1967 posuzoval velké tradiční festivaly pouze z hlediska skladby programu a poukazoval na pozitivní obrodu MFF v Berlíně a v Benátkách, které se otevřely jak nonkonformním mladým tvůrcům, tak politicky angažovaným tématům.⁶⁾ Bezpodmínečně odmítavý postoj vůči festivalům zaujal například filosof Ivan Sviták:

[f]ilmové festivaly jsou živým paradoxem industriální společnosti západu i východu. Umožňují, aby za kulturní fasádou uměleckého filmu a opravdového umění zůstávaly nedotčeny struktury ideologických mechanismů. Každý festival je podvodem obchodníků na umělcích.⁷⁾

2) Marijke de Valk, Nové objevení Evropy. Historický přehled fenoménu filmových festivalů. *Iluminace* 15, 2003, č. 1, s. 42.

3) Gideon Bachmann, Nový duch filmových festivalů. *Film a doba* 13, 1967, č. 4, s. 172.

4) Filmový festival v Pesaru převedl dané diskuze do praxe tím, že se vědomě profiloval jako „anti-institucionální“, pracovní, osvobozený od komerčních a politických tlaků. Rozhodování poroty bylo v jeho případě přenecháno demokratickému referendu kritiků a diváků. Jan Svoboda, Festivaly — Pesaro. *Film a doba* 14, 1968, č. 8, s. 443.

5) Protiakce levicových intelektuálů na festivalech v Pesaru (zde mám na mysli agitační nátlak, který donutil vedení vzdát se krátce po zahájení řízení a předat jej valnému shromáždění účastníků, vesměs ultralevicového zaměření), Berlíně a Benátkách souvisely již s obecnějším ideologickým nesouhlasem, bez přímé návaznosti na podněcující vnější událost. V posledních dvou případech ovšem absence silné roznětky a názorové jednoty vedla k rozkladu odbojných nálad hned v úvodu festivalů, jejichž průběh tak zůstal nenarušen. Gideon Bachmann, Festivaly — Západní Berlín. *Film a doba* 14, 1968, č. 9, s. 496–499. Leonhard H. Gmür, Festivaly — Benátky. *Film a doba* 14, 1968, č. 12, s. 666–667.

6) Viz: Bachmann, Festivaly — Západní Berlín. *Film a doba* 13, 1967, č. 10, 558–560. Jan Svoboda, Benátky. *Film a doba* 13, 1967, č. 11, s. 613–615.

7) Svitákovy úvahy cituje: Jan Hořejší, Pesaro 68 aneb Lesk a bída festivalů. *Kino* 23, 1968, č. 14, s. 13.

Diskuze zastávající obdobná stanoviska poznamenala i mediální reflexi šestnáctého ročníku Mezinárodního filmového festivalu Karlovy Vary, konajícího se od 5. do 15. června 1968. Filmoví publicisté jej v daném ovzduší předem vnímali jako možné východisko či naději pro budoucnost festivalů, ovšem za předpokladu, že naplní svá koncepční předsevzetí.

Protichůdné politické směřování v Československu a v západní Evropě (demokratizace versus radikalizace levice) a kritika instituce soutěžních filmových přehlídek tedy roku 1968 poznamenaly celý karlovarský festival. Ze statusu, jemuž se tento „státní podnik“⁸⁾ těšil, by se dalo usuzovat, že se soudobé politické incidenty a krize kapitalistického řádu dostanou ve festivalovém dění na pořad dne a ideologické střety budou vyjadřovány i skrze filmový výběr. Tím pádem by se naplnily požadavky těch, kteří v radikálním ovzduší hlásali smrt „skleníkovým“ festivalům, vůči nimž stála karlovarská přehlídka vždy ve vědomé opozici. Dlouhá léta platné, avšak stále více neudržitelné specifikum karlovarského festivalu by paradoxně právě roku 1968 mohlo najít velmi silnou světovou odezvu. To jasně ukázala výrazná celosvětová účast právě na festivalu v Pesaru, který se stal navzdory záměrům vedení radikální manifestací různorodých levicových skupin. Podněty k tomuto zvratu přehlídka zadala již částí své programové nabídky, která v lecčems připomínala dramaturgii předchozích ročníků karlovarského festivalu. Jasně ideologické stanovisko vedení pesarského festivalu zde dokládaly protiimperialisticky laděné dokumentární filmy z Latinské Ameriky či *Svobodný filmový žurnál* — italská obdoba angažovaných týdeníků radikálních mladých intelektuálů. Naskytnutá příležitost ovšem v případě Karlových Varů zúročena nebyla. Následující analýza se zaměří na zodpovězení otázky, proč šestnáctý ročník i přes ctižádostivou obrodu a modernizaci celkového charakteru festivalu zůstal ve své podstatě anachronickou akcí plnou rozporů.

Cílem textu, který k dané události přistupuje skrze její mediální reflexi, není pouze zrekonstruovat průběh šestnáctého ročníku na základě kompilace jednotlivých vnějších náhledů. Jeho ambicí je dotknout se skrze získané informace širšího tématu vývoje festivalové koncepce MFF Karlovy Vary a usadit jej na pozadí debat o krizi festivalů a zásadní proměny jejich institucionálního fungování na sklonku 60. let.

Festival bez tváře

Jak již bylo naznačeno výše, šestnáctý ročník MFF nemohl dostát novým radikálním nárokům kladeným na instituci filmového festivalu. Důvodem byly jak změny politického ovzduší v Československu, tak dlouhodobá tendence kriticky reflektovat status karlovarské přehlídky. Předsednictvo festivalu, zahrnující vedoucí činitele Československého státního filmu (ústředního ředitele Aloise Poledňáka, A. M. Brousila v pozici čestného předsedy a náměstka ředitele Československého filmexportu Ladislava Pospíšila), režiséry (Martina Friče, Elmara Klose, Otakara Vávru a Štefana Uhera) i herečku Vlastu Chramo-

8) I tento ročník se stejně jako ten předcházející konal pod záštitou československé vlády, v obou případech byl ovšem pořadatelem výhradně Československý státní film, tzn. že v předsednictvu nebyli na rozdíl od prvního normalizačního ročníku přítomni zástupci státních či stranických orgánů.

stovou, prosadilo zcela novou koncepci festivalu. Poté, co patnáctý ročník skončil fiaskem a náporom zdrcující kritiky, která reagovala na úplný rozklad již delší dobu vágních hodnotících i ideových kritérií aplikovaných mechanicky na program i výběr filmů, bylo potřeba zásadně přehodnotit stávající model. I hluboko v šedesátých letech totiž nadále organizátoři zastávali princip „[...] umož[ňující] každé kinematografii, pokud dílo nevybočovalo z ducha hesla volajícího po přátelství a míru mezi národy, představit [se] na mezinárodním fóru“.⁹⁾ Organizátoři festivalu zakládali jeho svébytnost na krajně demokratické otevřenosti a vstřícnosti i vůči nejupozaděnějším a teprve začínajícím kinematografům, které se tímto způsobem mohly stát alespoň formálně součástí mezinárodní filmové reprezentace — když už ne v soutěži, tak v pravidelných sympoziích. Touto programovou politikou zřetelně navázanou na kritiku imperialismu ovšem organizátoři festivalu předem obětovali přísná umělecká kritéria a jediným měřítkem se stalo naplnění obecných festivalových hesel, čímž soutěžní charakter zanikl v „jakési kulturně masové manifestaci“.¹⁰⁾

Stále se prohlubující a mediálně reflektovaná krize dramaturgické koncepce festivalu má kořeny již v přelomovém devátém ročníku roku 1956, kdy vzhledem k uvolnění globálního napětí po konferenci v Ženevě roku 1955 a následnému úsilí získat a udržet si statut kategorie „A“ začal program výrazně překračovat hranice socialistického tábora. Bojovná ideologická vyhraněnost začala být nahrazována politikou koexistence, tedy postupným obnovováním kontaktů a obchodních vazeb se Západem.¹¹⁾ Přijetí festivalu do FIAPF umožnilo oficiální účast významných západních kinematografií, jež dosud byla proti pravidlům této organizace.¹²⁾ Nový status se stal podnětem pro kritické přehodnocení předcházejících ročníků, především poučky, „[...] že na rozdíl od buržoazních festivalů, v Karlových Varech se nehodnotí výlučně dílo samo: co se tu hodnotí, je sama dobrá vůle směřující k pokroku na poli filmového tvoření [...], sám fakt, že se dotyčný výrobce (tvůrce) naší pokrokové filmové soutěže vůbec zúčastnil“.¹³⁾

Jakmile festival dosáhl možnosti stát se skutečně mezinárodní akcí, v níž by byl vyváženě zastoupen jak Východ, tak Západ, očekávalo se, že se přikloní k „otevřené a kriticky nesmlouvavé soutěžní morálce“, slovy Jana Žalmana v časopise *Kino*, a zbaví se projevů schematismu (především ve vztahu k sovětským snímkům) i pravidla ocenit určitým způsobem každého.¹⁴⁾ V podstatě však festival i přes novou účast mezinárodní poroty (v dobovém zahraničním kontextu ojedinělou) svá kritéria nezměnil: hlavní ceny zohledňovaly pouze myšlenkovou tendenci odpovídající heslu „Za ušlechtilé vztahy mezi lidmi a za trvalé přátelství mezi národy“ a umělecká úroveň byla zohledněna spíše v několika dílčích

9) Václav F a l a d a, Jaký byl karlovarský festival. *Průboj* (Ústí nad Labem), 23. 6. 1968. NFA, MFF Karlovy Vary 1968 — separát události, s. 54.

10) Tamtéž.

11) Jindřiška B l á h o v á, Národní, mezinárodní, globální. Proměny rolí filmového festivalu v Mariánských Lázních / Karlových Varech, 1946–1959. In: Pavel S k o p a l (ed.), *Naplánovaná kinematografie: Český filmový průmysl 1945 až 1960*. Praha: Academia 2012, s. 302–304.

12) Před rokem 1956 byly filmy velkých západních kinematografií včetně USA na festivalu zastoupeny, jednalo se ovšem o iniciativu soukromých producentů, často levicového zaměření, nikoli o oficiální státní reprezentaci.

13) Jan Ž a l m a n, Po deváté... *Kino* 11, 1956, č. 14, s. 210.

14) Tamtéž.

oceněních.¹⁵⁾ I charakter přihlášených děl stále zachovával výlučný status přehlídky (západní kinematografie se z velké části přizpůsobily tématům boje o mír, „všelidského porozumění a sociálního pokroku“), avšak výrazně se vytratil její pracovní-diskuzní charakter. Nahradila jej obchodní setkání a propagační projekce filmů časově kolidujících se soutěžními představeními či společenské recepce jednotlivých delegací s cílem prohloubit styky mezi národy z obou pólů světa.¹⁶⁾ Devátý ročník totiž v první řadě usiloval o to, prezentovat se jako skutečná celosvětová přehlídka bez zjevných předsudků a hierarchického přístupu, být podnětem k co nejméně omezované mezinárodní spolupráci na poli kinematografie. Tedy naplnit myšlenku, jež poprvé zazněla na mezinárodním kongresu filmových pracovníků v Paříži v květnu roku 1956.¹⁷⁾ Organizátoři svůj záměr dali najevo vskutku okázale: vzhledem k více než čtyřicítce zahraničních delegací a 37 filmům v soutěži se MFF Karlovy Vary stal do té doby největším filmovým festivalem¹⁸⁾ a z pohledu tisku působivým babylonelem ras a jazyků.¹⁹⁾

Festival si tuto filmovými kritiky kladně přijímanou podobu udržoval po následující dva ročníky a rozsáhlé manifestaci široké mezinárodní spolupráce vydatně napomáhalo i uvolňování ideologických bariér, v němž politická schémata nahradila otevřenost nového humanismu podpořená vzestupem asijské a východoevropské kinematografie. Tyto vnější okolnosti umožnily lépe vyvážit důraz na myšlenkovou a ideovou hodnotu díla, což se viditelně odrazilo v početném poklesu i ve zdůvodnění ocenění soutěžních snímků, v němž do popředí vstoupily poetické a lidské kvality a umělecká přesvědčivost.²⁰⁾ Roku 1958 se přesto objevily výtky, že soutěžní sekce již zcela neodpovídá ideové náročnosti festivalu vzhledem k zařazení řady komerčních snímků nabídnutých západoevropskými kinematografiemi. Výrazně diskuzní charakter tohoto ročníku, zabývající se kvůli vracejícímu se mezinárodnímu napětí i přijetí několika útočně pacifistických snímků tématem novodobého fašismu a militarismu, ovšem opět vytvářel silné politické zastřešení. Myšlenka všennárodního smíru vlastní dvěma předchozím ročníkům již neplatila zcela, spíše podléhala účelnému zkreslení.²¹⁾

Přesto se počínaje rokem 1960 začalo psát a hovořit o krizi a nutné potřebě nové festivalové koncepce a dramaturgie. Důležitou příčinou byl zásah do slibného rozvoje karlovarské přehlídky učiněný roku 1959, kdy sovětská vláda rozhodla o konání každého lichého ročníku festivalu v Moskvě vzhledem ke stanovené podmínce pořádat v sovětském bloku jediný festival kategorie A ročně.²²⁾ Karlovy Vary se tak musely spokojit s upozaděným charakterem ve stínu vskutku masové moskevské přehlídky, schopné přilákat řadu

15) Hodnotící kritéria poroty zohledňující především celospolečenskou účelnost byla udržována v platnosti i z důvodu účasti kinematografií v diametrálně odlišných stádiích vývoje. Důraz na ideovou hodnotu děl daleko schůdněji dokázal vyrovnat rozdíly v tvůrčí úrovni desítek děl vstupujících do soutěže.

A. M. Brousil, Tři festivalové projevy. *Film a doba* 2, 1956, č. 8–9, s. 505–514.

16) Jiří Struska, Za ušlechtilé vztahy mezi lidmi, za trvalé přátelství mezi národy. *Kino* 11, č. 15–16, s. 226–227.

17) Jan Soukup, 18 dnů v hlavním městě filmu. *Kino* 11, 1956, č. 15–16, s. 232–236.

18) Anon., IX. MFF — Ceny, odměny a uznání. *Kino* 11, 1956, č. 15–16, s. 228–229.

19) Lydie Tarantová, Karlovy Vary a filmový festival. *Kino* 11, 1956, č. 15–16, s. 240–241.

20) Vavříny X. MFF 1957. *Kino* 12, 1957, č. 15–16, s. 228–229.

21) Jan Kliment, Slabší filmy — silnější festival. *Film a doba* 4, 1958, č. 8–9, s. 511–517.

22) Více viz J. Bláhová, Národní, mezinárodní, globální..., s. 305.

velkých tvůrců i hvězd. Manifestace mezinárodního porozumění navíc roku 1960 spíše jen přežívala v rušném společenském životě, nikoli v dramaturgii přijímaných snímků, a festival oproti minulému ročníku postrádal podklad pevného a jednotícího politického stanoviska. „Karlovy Vary ustrnuly, zrozpačitěly, přešlapují [...] chtějí být společenské a zase pracovní, chtějí družbu, výlety, veselice, cocktaily a recepce, ale také Volnou tribunu a tiskové konference...“,²³⁾ vyjádřil se k nové situaci Jiří Hrbas.

Výlučný charakter festivalu se postupně vytrácel.²⁴⁾ Kritériem posuzování filmů byl nyní dosti vágní pojem „pravdivý obraz života“,²⁵⁾ v němž se rozmělnil dříve dominantní zájem o konfrontaci mladých a tradičních kinematografií z hlediska jejich ideové hodnoty. Tato koncepce roku 1960 spíše ustoupila úsilí napojit se na současný fenomén francouzské nové vlny, konfrontovat tvorbu mladých tvůrců a skrze to dokazovat „drobné vlnění“ v západních kinematografiích a „vlnobití“ vyvolané mladší generací tvůrců ve východní Evropě.²⁶⁾ V příštích letech se ovšem i toto kritérium vytrácí, nastupující fenomén mladého filmu (s výjimkou tzv. barcelonské školy) spíše využíval prestižních festivalů či naopak přehlídek nového typu v Mannheimu či Oberhausenu. Karlovarský festival se tak ocitl mimo progresivní proudy v kinematografii, ztrácel s nimi kontakt. V rozbujelé soutěži s téměř padesáti položkami tak bylo pokaždé konfrontováno neporovnatelné: tematicky i poeticky progresivní díla ze sovětského bloku — většinou od tvůrců střední generace²⁷⁾ — produkce začínajících kinematografií s nízkou realizační úrovní²⁸⁾ a vesměs žánrové snímky nejen západní produkce (za vše mluví zařazení rakouského snímku LEDNÍ REVUE roku 1960). Do této skladby přesto proniklo několik významnějších děl rozvíjejících se modernistické kinematografie, i když v některých případech (například u britské KAPKY MEDU Tonyho Richardsona) šlo o statutu odporující snahy povýšit soutěž alespoň reprízami výrazných snímků, které byly opomenuty porotami ostatních velkých festivalů, což bylo přijímáno s rozpaky.²⁹⁾ Především roku 1964 byla soutěžní sekce do jisté míry výsledkem improvizace, jelikož do ní byla přijata řada západoevropských filmů, jež soutěži-

23) Jiří Hrbas, Léto 1960 ve znamení filmu. *Film a doba* 6, 1960, č. 8–9, s. 519.

24) Naopak novým vzorem se stal Filmový festival pracujících, masová akce umožňující diskuzi tvůrců s širokým publikem. V tisku se objevila i myšlenka, že by se přednosti obou přehlídek mohly postupně spojit ve zcela ojedinělý a na Západě nenapodobitelný „festival nového typu“.

Jan Hořejší, O XII. MFF v Karlových Varech diskusně. *Film a doba* 6, č. 8–9, s. 542.

Tuto fúzi zčásti naplňoval moskevský festival, jenž dosahoval vskutku masových rozměrů a k projekcím využíval mj. velké sportovní stadiony. Přesto se nestal ideálem, spíše prohluboval problémy sdílené s karlovarskou přehlídkou: jeho soutěž byla ještě nevyrovnanější, jelikož z ní nebyly vyjmuty snímky mladých kinematografií, silně manifestační charakter bránil diskuzím a příliš obecné heslo nedostatečně formovalo soutěž, do níž bylo možné zahrnout i neutrální životopisné filmy a veselohry. Galina Kopaněvová, Festivaly — Moskva, *Film a doba* 11, 1965, č. 10, s. 558–562.

25) Miloš Fiala, Film do služeb člověka. *Film a doba* 6, 1960, č. 8–9, s. 505.

26) J. Hrbas, Léto 1960 ve znamení filmu, s. 523.

27) Především díla východoněmeckého režiséra Konrada Wolfa se dají označit za nejviditelnější konstantu karlovarské soutěže.

28) Po vlně kritiky byla roku 1962 pro větší část filmů mladých kinematografií vytvořena vedlejší soutěžní sekce — Symposium mladých a začínajících kinematografií. Bylo tak splněno i žádané snížení počtu soutěžních snímků, avšak na druhou stranu tímto krokem získalo hlavní a dlouholeté specifikum festivalu spíše podobu doplňující akce mimo hlavní ohnisko zájmu. Eva a Jiří Struskovi, Symposium mladých a začínajících. *Film a doba* 8, 1962, č. 2, s. 402–404.

29) František Goldscheider, Diskusní tribuna světa. *Kino* 17, 1962, č. 14, s. 2–3.

ly na významnějších festivalech a u nichž se očekávalo, že nedosáhnou na ocenění. Většina těchto snímků však nečekaně oceněna byla, a tudíž z karlovarské soutěže vypadla a musela být na poslední chvíli nahrazována.³⁰⁾

Dříve jasná stanoviska, která vnášela určitou míru dramaturgické regulace, vystřídala nevyhraněnost a pasivní velkorysost vůči zájmům národních produkcí. Československá kritika začala pocítovat nezadržitelnou proměnu festivalu v notně provinční variantu lesku západních přehlídek.³¹⁾ Trefně vývoj festivalu za poslední dekádu vyjádřil Gabriel Laub ve svém ironickém fejetonu, v němž festival přirovnal ke stále mladé dívce, postupně sbírající milostné zkušenosti:

začala se [naše dívka, pozn.: JJ] dychtivě rozhlížet po světě, a protože renomovaní krasavci a boháči si jí nevšimli, přimhouřila obě oči a brala, co se dalo, jen když to mělo cizí pas — a [z] čím větší dálky, tím líp! Jak to vždycky bývá, podepřela si svou promiskuitu teorií: je třeba demokraticky každému dát příležitost. [...] [N]aše Festivalka to se svým demokratismem a pohostinstvím mínila doopravdy: snažila se potěšit každého. A odměňovala své hosty podle čistě ženských zásad — spíše podle toho, jak jí kdo byl milý a věrný, než podle skutečné hodnoty. Přílišná dobrosrdečnost, jak známo, kazí dívkám pověst.³²⁾

Značným problémem předchozích ročníků MFF Karlovy Vary tedy byla neúnosná kvantita nejen přihlášených snímků, ale také ocenění pro zúčastněné. Úzkostlivá demokracie a diplomacie „otevřenosti“ vedly k rozměňování přehlídky a devalvací udělovacích cen. Roku 1966 situace dospěla do takového stavu, že mezinárodní porota odmítla udělit Velkou cenu, jelikož se dle jejího mínění v soutěži neobjevilo žádné dílo špičkové kvality. Přesto svá přísná kritéria rozvolnila udělením hned tří hlavních cen.³³⁾ Československá média rovněž upozorňovala na rozhodující vliv zahraničních producentů (státních i soukromých) na výslednou podobu programu, což umožňovala naprostá absence aktivní dramaturgie, k níž již v této době začínaly alespoň částečně směřovat významné filmové festivaly.³⁴⁾ Prioritou vedení MFF se tak stala příprava zcela nové koncepce, která měla obhájit smysl jeho další existence. A když se začalo na počátku roku 1967 skutečně jednat o nutnosti pronikavé změny i za cenu definitivního zrušení soutěžního statusu festivalu, A. J. Liehm přispěchal nabídnout schůdnější i „důstojnější“ alternativy. Naprostá změna koncepce pro něj byla jen cestou do další pasti:

Místo hledání odpovědných viníků a likvidace jejich chyb likvidujeme karlovarský festival, na jeho místo dosadíme cosi jiného, vzdáleně podobného, a těm, kteří prohráli příležitost první, poskytneme alibi a příležitost další.³⁵⁾

30) Gustav Franci, František Goldscheider aj., Festivalové zkratky. *Kino* 19, 1964, č. 14, s. 7–9.

31) A. J. Liehm, Ani umění, ani zábava. *Literární noviny* 15, 1966, č. 30, s. 3.

32) Gabriel Laub, Začíná zrání v šestnácti? *Práce*, 5. 6. 1968. NFA, MFF Karlovy Vary 1968 — separát události, s. 4.

33) Jan Kliment, Karlovarské otazníky. *Kulturní tvorba* 4, 1966, č. 30, s. 7.

34) Anon., Po šestnácté — nebo poprvé? *Svobodné slovo*, 2. 6. 1968. NFA, MFF Karlovy Vary 1968 — separát události, s. 6.

35) A. J. Liehm, Co s Karlovými Vary? *Film a doba* 13, 1966, č. 3, s. 114.

Liehm nevnímal původ krize ve vynucené alternaci s moskevským festivalem ani v omezujících pravidlech FIAPFu pro přehlídky kategorie A. V době, kdy se tato organizace rozhodla řešit neuspokojivou úroveň festivalů rušením soutěžních statutů (jak se stalo v případě Locarna a hrozilo San Sebastianu a Západnímu Berlínu), zdůrazňoval, že jedinou možností, jak si uchovat prestiž, je následovat nový kurz benátského festivalu pod vedením Luigiho Chiariniho. Tedy zavést přísný výběr přihlašovaných filmů zohledňující jejich hodnotu a zredukovat tím počet soutěžních zástupců zhruba na polovinu. Stejně důležitý důraz by se pak měl dle Liehma klást na mimosoutěžní přehlídku pozoruhodných nepremiérových snímků vybraných vedením festivalu a využitelných pro diskuze ve Volné tribuně. Jedině tak by bylo možné „dosáhnout zajímavé úrovně filmů a konečně nezanedbat ani konfrontaci hodnot proměnných (jak se sešly v soutěži) s neproměnnými (které byly vybrány jen pro své kvality)“.³⁶⁾ Tento krok by byl ovšem svázán s nutností obměnit vedení festivalu, které by mělo být zcela nezávislé na složkách státního filmu, ne administrativní, nýbrž umělecké. A omezené pouze na několik málo výrazných a skutečně kvalifikovaných osobností. Tím by také zmizela zodpovědnost za přijetí či nepřijetí daného snímku diktovaná obchodními ohledy a uzavřenými dohodami. Proto Liehm považoval za nejdůležitější krok vyvázat programové rozhodování o festivalu z Československého filmu a přenést jej na FITES či ještě lépe na samostatnou instituci Československý filmový festival, jež by měla spravovat i jiné přehlídky a především fungovat celoročně, bez ročních přestávek bránících skutečně aktivní dramaturgii. Kromě toho navrhuje i navázání festivalu na Československý svaz mládeže, masové přilákání mladých lidí, jež by pozitivně ovlivnilo především průběh diskuzí a tiskových konferencí.³⁷⁾

Po celý rok 1967 se filmoví kritici, funkcionáři a zástupci československého filmu podíleli na horlivých diskuzích o budoucí podobě a funkci festivalu, na nichž padlo několik dalších návrhů — například myšlenka omezit soutěž pouze na autorské debuty.³⁸⁾ Nakonec nebyl opuštěn charakter všeobecné soutěžní přehlídky zcela zaštitěné Československým filmem. V zájmu zvýšení kvality se ovšem přikročilo k pronikavé změně ve způsobu přijímání filmů, jež svojí radikálností překonala Liehmovu představu. Nominace dosud probíhající formou doporučení ze strany oficiálních filmových institucí zahraničních zemí se nyní ocitly zcela v režii organizátorů festivalu. Obsazení soutěže ale neurčovalo jeho vedení, nýbrž speciální programová komise s právem definitivního rozhodování o výběru filmů. Jejich sedm členů — včetně Elmara Klose či A. M. Brousila³⁹⁾ — po analýze jednotlivých národních produkcí navštívilo v průběhu tří měsíců dvanáct zemí a zhlédlo kolem 130 filmů, z nichž bylo vybráno 21 děl. Důsledkem zpřísněného výběru byl výrazně nižší počet soutěžních filmů, čímž se zkrátila délka přehlídky z tradičních dvou týdnů na deset dní, přičemž každý den byly odpromítány dva z těchto snímků namísto předchozích tří projekcí.

36) Tamtéž, s. 115.

37) Tamtéž, s. 116–117.

38) Jan Š u d a, Najde festival svoju koncepciu? *Práca*, 5. 6. 1968. NFA, MFF Karlovy Vary 1968 — separát události, s. 5.

39) Mimo nich byli v komisi dále zastoupeni: dr. Stanislav Zvoníček, filmoví kritici Miloš Fiala a Ljubomír Oliva, ředitel Ústřední půjčovny filmů Miloslav Šebek a ředitel Filmexportu ing. Stanislav Kvasnička. Anon., Slovo má programová komise XVI. MFF v Karlových Varech. *Festival 68* 1, 1968, č. 2, s. 10.

Kromě soutěžní sekce šestnáctý ročník opět nabídl tzv. informativní sekci probíhající částečně v karlovarském letním kině. V ní se promítaly významné filmy soudobé umělecké a komerční kinematografie i pro širší veřejnost před jejich vstupem do filmové distribuce (např. *ZVĚTŠENINA*, *NÁKUPČÍ PEŘÍ*, *VOLÁNÍ DIVOČINY*, *SLEČINKY Z ROCHEFORTU* či *ANNA KARENINA*). Žádné další specializované oddíly či tradiční sympozia festival tentokrát nezahrnul. Vedle filmových projekcí se konala již tradiční Volná tribuna, diskuzní fórum tvůrců a odborníků, zabývajících se zde předem zvoleným aktuálním tématem ve spojitosti s filmovou tvorbou.

Nakonec se zcela nepodařilo uhájit přísně výběrový status festivalu a spíš než revolucí byla přeměna kompromisem. Narazila totiž na pravidla FIAPF, která navzdory dobovým trendům rozšířila právo určitých států zvolit si své festivalové zástupce nezávisle na preferencích pořadatele. Od roku 1968 se toto privilegium týkalo zemí s roční produkcí nad dvacet filmů, z nichž jedna pětina byla promítána na hlavních světových trzích.⁴⁰⁾ Toho využily vlády čtyř zemí (SSSR, USA, Francie, Západní Německo), nesouhlasily s výběrem a prosadily si do karlovarské soutěže své „oficiální“ zástupce, zatímco komisi vybrané snímky byly s jejich svolením v soutěži ponechány jako filmy „přizvané“. Jediná zamítavá reakce vnějších orgánů se týkala komisi vybraného zástupce americké kinematografie, Oscary ověřeného filmu *V ŽÁRU NOCI*, u něhož americká strana považovala za vhodnou pouze účast v informativní sekci.⁴¹⁾ Problémy tohoto druhu vedly k tomu, že ještě týden před zahájením festivalu byla zveřejněna pouze polovina soutěžní sekce, zatímco ohledně zbytku výběru stále panovala nejistota, což se opět setkal s negativní odezvou novinářů. Deník *Práva* v nepřehledné situaci viděl kromě oslabení ujasněné koncepce i „příležitost k nejrozličnějším manipulacím, bohužel i mimoestetickým“, a tudíž opakování nedostatků předchozích ročníků zdiskreditovaných zákulisní politikou.⁴²⁾ Zcela odmítavě se k tomuto kroku festivalového vedení postavil měsíčník *Film a doba*, podle něhož byla výběrovost nedílným prvkem všech festivalů, včetně minulých ročníků karlovarské přehlídky, jelikož přihlašované filmy vstupovaly do filmové distribuce nechvalně známé přísnými kritérii. Časopis tedy spíše vnímal nový status jako podezřelou snahu jen formálně se distancovat od minulosti či zakrýt absenci několika filmových velmocí (například Japonska) a práci komise zpochybnit upozorněním na reprezentaci předních světových kinematografií (Itálie, Západního Německa či Švédska) filmy, které stěží dosahovaly festivalové úrovně.⁴³⁾

S pochybnostmi byla zpočátku přijata i snaha festivalové komise podložit výběr určitým sjednocujícím tématem a tím zohlednit dominantní tendence současné kinematografie.⁴⁴⁾ Výběr byl tudíž do jisté míry omezen i předem zvoleným důrazem na problematiku existenčních, morálních či citových vztahů současné mladé generace. V tomto záměru na-

40) Ljubomír Oliva, Recept na festival? *Kino* 23, 1968, č. 12, s. 7.

Před rokem 1968 toto právo náleželo jen kinematografiím, které za poslední tři roky natočily 150 filmů. Jedinou výjimku po domluvě s FIAPF získal benátský festival, u něhož národní produkce toto obesilací právo uplatnit nemohly.

41) Anon., Slovo má programová komise XVI. MFF v Karlových Varech. *Festival* 68 1, 1968, č. 2, s. 10.

42) Jan Šuda, Najde festival svou koncepcii? *Práva*, 5. 6. 1968. MFF Karlovy Vary 1968 — separát události, s. 5.

43) Gustav Franci, Festivaly — Karlovy Vary. *Film a doba* 14, 1968, č. 8, s. 439–442.

44) Anon., Po šestnácté — nebo poprvé? *Svobodné slovo*, 2. 6. 1968. NFA, MFF Karlovy Vary 1968 — separát události, s. 6.

hradit tradiční festivalové heslo jiným a ideově neutrálnějším klíčem je možné vidět reakci na dobové události, které s sebou přinášely potřebu porozumět a pochopit svět radikálně nastupující mládeže rušící veškeré vazby na předchozí generace. Stejně jako v případě politických hesel se však jen sledovala poměrně vágní vnitřní souvislost, vytvářená spíše skrze vnějškově pojímané motivy a témata. Stranou tedy, stejně jako v minulých ročnících, zůstala myšlenková (nikoli ideologická) hodnota děl i snaha o konzistentní hledisko, kterým mohlo být třeba jen zaměření na skutečně generační výpovědi.

Tato nová pravidla ovšem vzbudila méně kontroverzních reakcí než rozhodnutí svěřit posuzování filmů třem odděleným a na vedení festivalu zcela nezávislým porotám, z nichž se každá zaměřovala na jinou složku (autorskou, hereckou a technickou).⁴⁵⁾ Jednotlivé složky byly posuzovány zástupci mezinárodní organizace filmových autorů, mezinárodní organizace filmových herců a mezinárodní organizace filmových techniků, tedy zkušenými osobnostmi z filmové praxe.⁴⁶⁾ Zatímco filmoví autoři se vyjadřovali k celkové formě filmů a udělovali Velkou cenu, tedy spíše jen suplovali předchozí mezinárodní poroty (což, jak uvidíme dále, způsobí značné problémy), kritériem technické poroty, jež neměla na žádném jiném z festivalů dosud obdobu, bylo „ocenit takový film, v němž došlo k nejvnitřnějšímu spojení technických prostředků kinematografie s uměleckým záměrem autora“.⁴⁷⁾ Hlavní pozornost její členové věnovali především obrazové kvalitě filmů.⁴⁸⁾

Na jednu stranu měla tato reorganizace zvýšit odpovědnost a kvalifikovanost rozhodnutí, jež by se tímto způsobem přiblížilo co nejobjektivnějšímu posouzení děl s vyloučením zákulisní diplomacie vyvíjené zástupci přítomných států.⁴⁹⁾ Na druhou stranu se již před zahájením festivalu zdvihla u filmových novinářů vlna nesouhlasu, jejímž hlavním argumentem byla nedělitelnost současného autorského filmu, který se čím dál více dostával do područí jediné tvůrčí osobnosti vyjadřující svůj světonázor. Diferencované posuzování jednotlivých složek bylo vnímáno jako anachronismus aplikovatelný jedině na komerční řemeslné výrobky.⁵⁰⁾

45) Kromě nich o oceněních rozhodovala i porota Mezinárodní federace filmové kritiky (FIPRESCI) a porota Mezinárodní federace filmových klubů (FICC). Obě působily na festivalech již v předešlých ročnících.

Anon., Další poroty XVI. MFF ustaveny. *Festival* 68 1, 1968, č. 6, s. 6.

46) V porotě herecké tak zasedal Miroslav Horníček, francouzská herečka Emanuelle Riva, Francis Lederer (během festivalu nahradil nepřítomného Anselma Duerte z Brazílie), sovětský herec Vselovod Sanajev, Polák Piotr Pawlowski, Ral Valonne z Itálie a Mexičan Jorge Martínez de Hoyos. V autorské porotě se objevila významná jména jako Arnošt Lustig, Cesare Zavattini, Stanislav Rostockij a Puriša Džordžević, která doplnili Lewis Greifer z Velké Británie, Melville Shavelson z USA a Tibor Cseres z Maďarska. V technické porotě zasedal Jiří Struska z Výzkumného ústavu zvukové, obrazové a reprodukční techniky, Claude Soulé — ředitel Commission Supérieure Technique du Cinéma, sovětský kameraman Leonid Kosmatov, maďarský střiháč Géza Dobrányi a ředitel výroby a techniky východoněmeckého studia Babelsberg Albert Wilkening. Milada Hábová, *Dvacet pět mezinárodních filmových festivalů v Československu — Karlovy Vary 1946–1986, díl II*. Praha: Československý filmový ústav 1986, s. 497.

47) ay, Co je to technická porota? *Festival* 68 1, 1968, č. 6, s. 6.

48) Tamtéž.

49) Anna Linhartová, O koncepci a organizaci festivalu. *Pravda*, 11. 6. 1968. NFA, MFF Karlovy Vary 1968 — separát události, s. 22.

50) -an-, Festivalové marginálie. *Lidová demokracie*, 6. 6. 1968. NFA, MFF Karlovy Vary 1968 — separát události, s. 8.

Politika v podobě neohlášeného návštěvníka

Organizátoři šestnáctého ročníku karlovarské přehlídky alespoň v předběžných prohlášeních otevřeli kruh, v němž se tento podnik již několik let bezvýchodně pohyboval. Prosazenými změnami však definitivně připravili festival o jeho tvář. Ještě před svým konáním byl některými kritiky vnímán jako maják s potenciálem ukázat cestu tápajícím velkým filmovým svátkům, i když se objevil i dovětek, že pro notně zdiskreditovanou karlovarskou přehlídku je to poslední příležitost, jak se zachránit.⁵¹⁾ Stále se totiž počítalo s tím, že si uchová něco ze svého výlučného i opozičního charakteru. Nová koncepce ovšem festival vypravila zcela opačným směrem a tím jej pouze přiblížila mezinárodně kritizovanému modelu. Ústřední výbor FITES rozhodl, že se organizace vzdá spolupořadatelsví a už tímto rozhodnutím vyjádřil již během příprav festivalu nesouhlas s příliš kompromisním přístupem a nedostatečnou vůlí organizátorů provést skutečně zásadní změny.⁵²⁾ Ke svému vrcholu byl dotažen, slovy *Filmu a doby*,

„[h]ermafroditní“ charakter [festivalu], který se již od poloviny padesátých let s jistou marností snažil organicky spojit nespojitelné: na jedné straně typ velkého komerčně společenského veletrhu, na druhé straně přehlídku pracovní.⁵³⁾

Festival se zbavil přísně angažovaného postoje a vrátil se k uvolněné podobě vlastní jeho prvním dvěma ročníkům. Stal se tedy opět neformálním setkáním, které okázale opustilo dosavadní prudérnost a zasazovalo neutrálně a často i nenáročně působící filmový program nikoli do rámce diskuzního posuzování, nýbrž do pestré řady společenských akcí. Pracovní schůze a konference vystřídaly příjemné kratochvíle jako exotická koktejlová party v režii Československých aerolinií, opékání beranů na rozhledně Diana, golfový turnaj či volba královny krásy. Ředitel oberhausenského festivalu Hilmar Hoffmann přesto hodnotil šestnáctý ročník jako „nezávislý“ na komerčních vlivech, ale neposkytující dostatečný prostor nezávislému filmu, což jej zcela nevyvazovalo ze soudobé festivalové krize.⁵⁴⁾

V tomto celku působila snaha organizátorů festivalu udržet si vazbu na globální sociopolitické dění jako neorganický přívěsek, většinou spontánně vyvolaný právě probíhajícími událostmi. Atentát na Roberta Kennedyho, který poznamenal první den festivalu, vedl předsednictvo k zaslání kondolenčního dopisu senátorově manželce.⁵⁵⁾ Při zahájení první tiskové konference uctilo minutou ticha památku zavražděného prezidentského kandidáta a byla uspořádána i pietní mše v salónku hotelu Pupp za účasti dvou amerických kněží právě absolvujících studijní cestu po Evropě. Pouhý den dělil od Kennedyho

51) Ivan B o n k o, Kríza filmových festivalov? *Smena*, 3. 6. 1968, NFA, MFF Karlovy Vary 1968 — separát události, s. 2.

52) Otakar V á ň a, XVI. mezinárodní festival v hávu mírně přešitém. *Filmové a televizní noviny* 2, 1968, č. 13, s. 3.

53) Gustav F r a n c l, Festivaly — Karlovy Vary. *Film a doba* 14, 1968, č. 8, s. 442.

54) Hilmar H o f f m a n n, O mezinárodních filmových festivalech. *Festival* 68 1, 1968, č. 8, s. 11.

55) Dopis byl otištěn ve festivalovém deníku: Předsednictvo XVI. MFF v Karlových Varech, bez názvu. *Festival* 68 1, 1968, č. 3, s. 3.

úmrtí brutální zásah italské policie proti radikálním mladým účastníkům filmového festivalu Cinema Nuovo v italském Pesaru, který se stal místem manifestace na podporu požadavků italských pracujících a účastníků francouzské stávky. Před večerním představením veřejně zaznělo z úst A. M. Brouсила znění protestního dopisu⁵⁶⁾ italské vládě podepsaného pořadatelem festivalu a v následné podpisové akci i jeho účastníky. Příímým svědkem pesarských událostí byl filosof Ivan Sviták, který vlastní zkušenost včlenil do svého diskuzního příspěvku na Volné tribuně, kde navrhl zaslání dalšího dopisu požadujícího tentokrát propuštění vězňených filmařů.⁵⁷⁾

Obě až manifestačně uvozené akce explicitně ukotvily festival, spíše uplatňující ve svém programu svobodnou konfrontaci bez tendenčního zatížení, v táboře „pokrokové“ společnosti.⁵⁸⁾ Ochota organizátorů iniciovat protesty a poskytnout jim oficiální posvěcení či alespoň posloužit jako zázemí pro další obdobné akty svědčí o tom, že se karlovarský festival dobrovolně napojoval na dobové revoluční aktivity. Neprogresivní koncepce mu nebránila v tom, aby uvědoměle reagoval na nepředvídatelné události, a tím snad i vědomě vyvažoval svůj v dané situaci problematický ráz.

Jediným předem naplánovaným vstupem obdobného stanoviska bylo mimosoutěžní uvedení amerického dokumentárního filmu *V SEVERNÍM VIETNAMU*,⁵⁹⁾ „[...]líčící[ho] statečnost, obavy, radosti, utrpení a vytrvalost severních Vietnamců,“ jejichž vzdor a převaha nad daleko silnější armádou je i dokladem toho, „[...] jak je vojenská moc omezená, není-li spojena s politickou realitou.“⁶⁰⁾ Projekci snímku, jehož americká distribuce byla kvůli zásahu Kongresu málem znemožněna, uvedl osobně jeho režisér Felix Greene. Téhož dne na večerním představení soutěžního amerického filmu *CHLADNOKREVNĚ* vystoupil vedoucí americké delegace Bruce Herschensohn a veřejně se od snímku distancoval. Prohlásil, že film na festivalu nezastupuje jeho zemi a režisér není americkým občanem. Ani jedna informace pravdivá nebyla, což uvedl Greene na pravou míru v polemické reakci otištěné následující den ve festivalovém deníku.⁶¹⁾ Herschensohn pouze vyjádřil oficiální postoj amerických vládních orgánů, které již předem prosadily, aby byl snímek v programu označen jako britský.⁶²⁾ Kontroverzní přijetí díla vedlo nejen k zaslání žádostí festivalovému vedení o jeho opětovné uvedení, které bylo uspořádáno v druhé půli festi-

56) „My, pořadatelé a účastníci XIV. MFF v Karlových Varech, vyslovujeme protest proti tomuto násilí a omezování svobody projevu a zároveň vyjadřujeme solidaritu s manifestacemi, které se staví za spravedlivé požadavky pracujících rukou i ducha. Filmové umění, jehož četní představitelé se shromáždili také v Pesaru, se ve svých nejlepších dílech vždy obracelo proti bezpráví, násilí a nesvobodě na humanistických ideálech lidstva. Vyzýváme vládu italské republiky, aby v duchu nejlepších demokratických tradic země zajistila svobodu a ochranu domácích i zahraničních účastníků IV. MFF v Pesaru.“ Předsednictvo a delegáti XVI. MFF v Karlových Varech, Protest karlovarského festivalu proti brutalitě italské policie. *Festival* 68 1, 1968, č. 4, s. 3.

57) Slovo má filmová teorie. *Pravda*, 13. 6. 1968. NFA, MFF Karlovy Vary 1968 — separát události, s. 11.

58) Viditelné je to například i na rétorice oficiální festivalové zprávy o dalším dění v italském Pesaru, operující jak se slovem „pokrokový“, tak s označením „reakce“ užitým pro všechny odpůrce pesarského festivalu. Anon., Skandál Pesaro. *Festival* 68 1, 1968, č. 5, s. 12.

59) Až dodatečně byla do závěrečného dne programu zařazena první část argentinského snímku *HODINA VÝHNĚ*, esteticky velmi vlivné svědectví o neokolonialistických praktikách, oceněné v průběhu karlovarského festivalu na MFF v Pesaru.

60) M. P., Interview s Felixem Greenem. *Festival* 68 1, 1968, č. 4, s. 10.

61) Film vznikl v produkci kalifornské televize CBS, která stála i za závěrečným sestřihem. Felix Greene, Prohlášení Felixe Greena, režiséra filmu *V severním Vietnamu*. *Festival* 68 1, 1968, č. 6, s. 11.

62) M. P., Interview s Felixem Greenem. *Festival* 68 1, 1968, č. 4, s. 10.

valu,⁶³⁾ ale i k vydání prohlášení podepsaného 69 zahraničními delegáty. V této deklaraci byla vyjádřena solidarita se snímek a Herschensohnův projev její autoři označili za „netaktní“ a v „rozporu s duchem mezinárodního festivalu“.⁶⁴⁾ Právě vietnamský konflikt nakonec rozpoutal ještě jednu podpisovou akci, která poznamenala závěr tematicky zcela odlišně zaměřené Volné tribuny. Vedle všeobecně přijatého prohlášení o nutnosti tvůrčí svobody zde delegát NDR prosadil i manifest týkající se solidarity s obyvateli severního Vietnamu. Ten už však podepsali pouze někteří z účastníků.⁶⁵⁾

Rozpolcený charakter festivalu, do jehož konzervativně nevzrušivé podoby vnášely tendenční rozměr okamžité reakce na vnější události a s nimi svázaná iniciativa některých pokrokově naladěných účastníků, se dočkal jediné, zato nesmlouvavě odmítavé reflexe. Dle Galiny Kopaněvové se původně očekávalo, že se Karlovy Vary mohou stát

[...] festivalem té části světové kinematografie, o níž platí, že je svědomím a vědomím epochy [...], jenže tyto skutečnosti zůstaly vesměs daleko za dveřmi festivalu, jež přirazila jeho tupá, setrvačná, chtělo by se říci reakční koncepce.⁶⁶⁾

Italský kritik levicového periodika *L'Unità* Ugo Casiraghi tuto koncepci ve své velmi rozhořčené reakci charakterizoval jako „kompromisnictví, bezzásadové pletichaření a špatně pochopenou komerční diplomacii, která dává všechno spotřebnímu filmu, a nic filmu jako nositeli myšlenek a idejí“.⁶⁷⁾

Sexuální bohyně a unavené mládí

Při konečném zhodnocení XVI. ročníku ponechali kritici otázky politických ambicí zcela stranou a zaměřili se především na výsledky nové dramaturgie a práce festivalových porot. Z verdiktů vyplývá, že nakonec bez výhrad neobstála jediná z propagovaných snah nasměrovat festival progresivnějším směrem. Práce programové komise byla v mnoha částech zpochybňována: kritici postrádali skutečně významný filmový počín, ale i filmy v určitém ohledu novátorské, průrazné a s vyššími ambicemi.⁶⁸⁾ Přesto nebyl příklon k vlastní dramaturgii v obecnějším vyznění považován za zcela chybný krok (i když ten měl být dle očekávání delší a důraznější). Řada článků upozornila na to, že soutěžní výběr neobsahoval jediný podprůměrný snímek a zvýšil se i počet skutečně kvalitních filmů, jejichž přítomnost v minulých ročnících rozhodně nebyla samozřejmostí.⁶⁹⁾ Skladba těchto nejvý-

63) Prohlášení Felixe Greena, režiséra filmu *V severním Vietnamu*. *Festival* 68 1, 1968, č. 6, s. 11.

64) Anon., bez názvu. *Festival* 68 1, 1968, č. 9, s. 3.

65) -an-, Poslední filmy festivalu. *Lidová demokracie*, 16. 6. 1968. NFA, MFF Karlovy Vary 1968 — separát události, s. 11.

66) Galina Kopaněvová, Ugo Casiraghi, Po dvou letech jako po výprasku. *Literární listy* 1, 1968, č. 17 (20. 6.), s. 11.

67) Tamtéž.

68) František Goldscheider, XVI. MFF v Karlových Varech v cíli aneb Vinnetou byl přítom též. *Kino* 14, 1968, č. 13, s. 6–7.

69) Například: V. Falda, Ohlédnutí za XVI. karlovarským MFF. *Zemědělské noviny*, 20. 6. 1968. NFA, MFF Karlovy Vary 1968 — separát události, s. 52.

raznějších děl se u kritiků téměř neměnila a neustále se v ní opakovaly tyto tři filmy: ROZMARNÉ LÉTO Jiřího Menzela,⁷⁰⁾ „přizvaný“ americký zástupce CHLADNOKREVNĚ režiséra Richarda Brookse a počín jugoslávské „černé vlny“ AŽ BUDU MRTEV režiséra Živojina Pavloviće. V některých případech tuto sestavu ještě doplňoval kubánský snímek Tomáse Gutiérreze Aley VZPOMÍNKY.⁷¹⁾ Dva poslední jmenované filmy s hrdiny zcela se vymykajícími společenskopolitickému řádu vlastní země⁷²⁾ byly svým do značné míry nonkonformním pohledem na život v socialismu oceněny i jako velmi vhodně zvolené příspěvky k současnému demokratizačnímu procesu v Československu.⁷³⁾

K této dvojici kritika řadila jako příspěvek „obohacující naše současné diskuze“ i komisi zvolený a vcelku kladně hodnocený sovětský snímek Julije Rajzmana TVŮJ SOUČASNÍK. Tento do jisté míry společenskokritický náhled na hledání zodpovědnosti socialistického občana uvnitř alibistického systému a názorům kolektivu navzdory byl vzhledem k tématu a přítomnosti problematizujícího generačního střetu přirovnáván k soutěžnímu filmu Ladislava Helgeho STUČ.⁷⁴⁾ Rajzmanův snímek ovšem v jednom případě vyvolal i zcela opačnou reakci: dle Galiny Kopaněvové programová komise nezaslouženě „vystavila osvědčení odvahy této občanské osvětě bez špetky skutečné snahy o nekonformnost“.⁷⁵⁾ Podobný postoj Kopaněvová zaujala i k řadě dalších filmů, v nichž se v rámci hledání společenské závažnosti přecenila myšlenková povrchnost, sentimentalita, upřednostněné komerční aspekty i ideové přežitky. Dle ní festival propadl představě, „že i filmy, jež uvádí, jsou něčím jiným. Že se nejenom tváří, ale skutečně jsou“.⁷⁶⁾

Jakýmsi protipólem snahy komise alespoň částečně odrazit ve výběru dobový československý dialog se socialismem a hlavním objektem rozpaků kritiky bylo výrazné zastoupení filmů oddychového a zábavného charakteru, navíc se silně erotickými podtóny. Je ovšem nutné poznamenat, že dva nejvýraznější počiny tohoto typu (západoněmecká komedie ANDÍLEK ANEB PANNA Z BAMBERGU a francouzský film BENJAMIN) do programu vstoupily jako oficiální zástupci kinematografií protestujících proti výběru komise. Výrazné a bezprecedentní sepjetí karlovarské přehlídky s erotickým nábojem se projevilo nejen ve filmové nabídce, ale například také v podobě festivalového deníku. V každém jeho čís-

70) Je zajímavé, že se jedná o první snímek tvůrce české nové vlny, který se v karlovarské soutěži dosud objevil. Původně však jako všechny ostatní soutěžil na prestižnějším zahraničním festivalu — konkrétně v Cannes, kde jej kvůli jeho zrušení viděli pouze dva diváci. OA, Rozmarné léto se přestěhovalo do Karlových Var — Smrt festivalu na Azurovém pobřeží. *Festival* 68 1, 1968, č. 2, s. 10.

71) Kubánský film a snímky z Chile a Indie byly jedinými zástupci kinematografií rozvojových zemí, které se zcela vytratily z dramaturgického zřetel. Ještě roku 1966 ve festivalové soutěži soutěžilo 8 mladých kinematografií.

72) V jugoslávském filmu se jedná o sezónního dělníka bez práce bezcílně a bez jakýchkoliv vazeb přežívajícího prostřednictvím drobných podvodů na společenském dně, v kubánském filmu je protagonistou příslušník buržoazní vrstvy, jenž odmítl po revoluci opustit se svými blízkými vlast a zvolil osamělý život izolovaný od nového režimu a jeho ideologických požadavků.

73) Karel Holý, Ještě k filmům druhé poloviny MFF. *Pravda*, 22. 6. 1968, NFA, MFF Karlovy Vary 1968 — separát události, s. 50.

74) -sv-, Do druhé poloviny festivalu. *Mladá fronta*, 11. 6. 1968, NFA, MFF Karlovy Vary 1968 — separát události, s. 23.

75) Galina Kopaněvová, Po dvou letech jako po výprasku. *Literární listy* 1, 1968, č. 17 (20. 6.), s. 11.

76) Tamtéž.

le navíc byla otištěna rubrika Malý filmový Erotikon, abecední přehled sexuálních „bohyň“ filmového plátna s odvážným obrazovým doprovodem. Co se týče doprovodných akcí bohatě reflektovaných v rozsáhlé společenské rubrice, povolal festival brigádu mladých československých hereček, které převzaly po celou dobu jeho konání roli hostesek a do jisté míry suplovaly absenci velkých ženských hvězd. Tisk se několikrát přímo zmínil o sexuálním charakteru festivalu či o „erotické vlně“⁷⁷⁾ v soutěži. Do ní kritici nejčastěji řadili výše zmíněné filmy ANDÍLEK a BENJAMIN, švédskou komedii OLA A JULIA, ale i polského zástupce TANEC V HITLEROVĚ HLAVNÍM STANU. V ojedinělém případě vnímal tuto přidanou hodnotu jako „dobr[é] vysvědčen[í] naší společnosti, že nechce být farizejská“⁷⁸⁾ oproti tomu povrchní dráždivost až samoučelnost erotických scén u naprosté většiny filmů mohla poukazovat i na společenský únik, „jistý druh drogy, která má alespoň na chvíli zastřít problémy vlastní duševní bezvýchodnosti“⁷⁹⁾.

Tento stereotyp řady festivalových filmů byl dáván do spojitosti s tematickým jádrem soutěžního výběru, jenž původně měl poskytnout reprezentativní vzorek významného proudu soudobé kinematografie — filmů zobrazujících mladou generaci. Ani toto úsilí vtisknout festivalu specifickou tvář se tak nesetkalo s přílišným pochopením. Nesouhlas se týkal nepromyšleného postupu, v němž nakonec rozhodovala spíše jen náhoda a nutnost podřídit se přednostnímu výběru významnějších festivalů. Výsledný vzorek nepřesvědčivých filmů tak působil jako nedostatečný doklad toho, že problémy mládeže jsou skutečně tím, co v současné době hýbe kinematografií,⁸⁰⁾ jako příliš mělká sociologická sonda do problematiky dospívání,⁸¹⁾ které je ve většině případů redukováno pouze na peripetie kolem ztráty panenství/panictví.⁸²⁾ Nebyla tak naplněna původní očekávání, že festival skrze tuto tematickou linii obrodí své společensky angažované poslání a poskytne odpovědi na otázky,

jaká je skutečná tvář a vnitřní rozpoložení mladého člověka této moderní a technicky vyspělé společnosti, co ho přivádí ke vzpouře proti životní filosofii otců a jaké vlivy působí na utváření jeho psychiky a vztahu k životu.⁸³⁾

Výsledky práce festivalových dramaturgů sice byly přijímány s výraznými výhradami, ale v konečném zhodnocení nevyzněly jako uvíznutí ve slepé uličce. Naopak se posuzovaly jako opatrné směřování k radikálnější změně tváře festivalu, jako zkušební pole poskytující poznatky, které budou zúročeny v definitivnější koncepci příštího ročníku. Pro pod-

77) Richard Blech, Erotická vlna na festivale. *Smena*, 12. 6. 1968. NFA, MFF Karlovy Vary 1968 — separát události, s. 32.

78) Ernest Štrýc, Otázníky z Karlových Varov. *Nové slovo*, 20. 6. 1968. NFA, MFF Karlovy Vary 1968 — separát události, s. 53.

79) Tamtéž.

80) František Goldscheider, XVI. MFF v Karlových Varech v cíli aneb Vinnetou byl přítom též. *Kino* 14, 1968, č. 13, s. 6–7.

81) Gustav Franc, Festivaly — Karlovy Vary. *Film a doba* 14, 1968, č. 8, s. 442.

82) Gustav Franc, Pro filmové tvůrce svoboda neplatí? Několik neortodoxních poznámek na okraj filmového festivalu. *Lidová demokracie*, 15. 6. 1968. NFA, MFF Karlovy Vary 1968 — separát události, s. 44.

83) Milan Polák, Mládež v centre pozornosti. *Pravda*, 12. 6. 1968. NFA, MFF Karlovy Vary 1968 — separát události, s. 29.

ložení budoucího charakteru vyrovnanějším a myšlenkově důslednějším výběrem ovšem bylo nutné zbavit se příliš opatrných ohledů a ústupků, které tento rok zapříčinily přístup „oficiálních“ zástupců notně snižujících celkovou kvalitativní úroveň soutěžní sekce. To vedlo i k názoru, že propříště by bylo nejvhodnější vytvořit stálý výbor zcela nezávislý na státně administrativních složkách Československého filmu, a především festival zbavit přímého propojení s distribuční politikou Československého filmexportu a Ústřední půjčovny filmů. Práce komise by tím byla osvobozena od diktátu vlivných orgánů zemí, jejichž odmítnutí by ve stávající situaci mohlo mít důsledky pro československý filmový obchod.⁸⁴⁾

Ozvěny „československé pravdy“

Hlavní nápor kritiky se při konečném hodnocení zaměřil na druhou významnou koncepční změnu. Snaha pomoci festivalu rozdělením soutěžních porot totiž ve svých důsledcích přerostla do veřejného skandálu s mezinárodním přesahem. Problémy způsobila především porota filmových autorů. Kontroverzně bylo přijato již její rozhodnutí o udělení Velké ceny československému filmu *ROZMARNÉ LÉTO*, původně soutěžícímu na předčasně ukončeném festivalu v Cannes. Dle řady kritiků Menzelův film nesouzněl se současnými proudy kinematografie. Spíše se i z hlediska soudobých tlaků veřejnosti na filmové festivaly očekávalo, že bude dána přednost filmu angažovaně i bojovně promlouvajícímu k současnosti.⁸⁵⁾ Jako vhodnější kandidáti na Velkou cenu byly nejčastěji zmiňovány filmy *AŽ BUDU MRTEV* a *VZPOMÍNKY NA ZAOSTALOST*, oceněné porotou FIPRESCI, a to i v zahraničním tisku. Jako příliš konformní vnímal konečné rozhodnutí italský kritik Ugo Casiraghi, člen této poroty:

Pokud ceny na filmových soutěžích mají ještě nějaký smysl, musí sloužit k podpoře objevných a původních debutantů, a ne je přehlížet. Musí podporovat avantgardu, zpracovávající nebezpečná témata, a ty, kteří se cítí nespokojeni s nejistou rovnováhou, jíž bylo dosaženo.⁸⁶⁾

Daleko závažnějším nedorozuměním ovšem bylo, že autorská porota porušila statut festivalu a namísto předem smluvených dvou ocenění (Velké ceny a zvláštního ocenění) nakonec odměnila celkem sedm filmů.⁸⁷⁾ Gustav Franci situaci popsal až v absurdní nadsázce: dle něj se festival nedokázal zbavit modelu „festivalového automatu“, z něhož po vložení filmů vypadávají ceny, a místo cenných pohárů opět rozdával pouze „medaile a papírové růže“.⁸⁸⁾ Pavel Švanda tento stav specifikoval jako stálou nadvládu kabinetní di-

84) Otakar Váňa, XVI. mezinárodní festival v hávu mírně přešitém. *Filmové a televizní noviny* 2, 1968, č. 13, s. 3.

85) Např. Anon., Málo filmů mnoho cen. *Práce*, 20. 6. 1968. NFA, MFF Karlovy Vary 1968 — separát události, s. 51.

86) Ugo Casiraghi, XVI. MFF v Karlových Varech v ohlasech zahraničního tisku II. *Filmové informace* 19, 1968, č. 28, s. 13 (zdroj: L'Unità, Milán/Milano, 18. 6. 1968, Ugo Casiraghi).

87) Připočteme-li ocenění ostatních porot, bylo při počtu 21 soutěžních snímků celkem uděleno 14 cen.

88) Gustav Franci, Festivaly — Karlovy Vary. *Film a doba* 14, 1968, č. 8, s. 442.

plomacie řídící se heslem „abychom nenarazili“ i jako strategii, jež měla „ověčnit“ nejen filmy, ale i samotný festival. Dle něj se tak celá událost zdiskreditovala tím, že porota nebyla z různých pohnutek schopna jasně oddělit díla skutečně hodnotná od počínů pouze zajímavých, čímž se ve verdiktech dokonale ztratil přehled o prioritách a tím i o prosazované koncepci.⁸⁹⁾ František Goldscheider vnímal skrze optiku bezprostředního svědka závěr festivalu ještě ostřeji, jako „frašku, která předčila všechny předešlé ročníky“.⁹⁰⁾ Vše dle něj začalo již v zákulisí, kde bylo nepřipravené předsednictvo konfrontováno s rozhodnutím porotců a „[...] jedna zpráva vyvracela druhou a ceny měnily názvy a drobily se v záplavě titulů“.⁹¹⁾ Na pódiu před obecnstvem pak slavnostní předávání cen přerušil ředitel festivalu Alois Poledňák rozhořčeným projevem, jímž se distancoval od až hegemonického přístupu autorské poroty, v podstatě se snažící suplovat jedinou hlavní porotu předcházejících ročníků.

V dotčených reakcích předsedy inkriminované jury Cesara Zavattiniho Goldscheider spatřoval malý příspěvek jinak poklidné karlovarské přehlídky ke skandálním vyústěním nedávných západoevropských filmových festivalů. Jiří Hořejší v případě vůdčí osobnosti autorské poroty navíc upozornil, že právě ona vnesla na festivalovou půdu radikální náladu tím, že během posledního setkání Volné tribuny proklamovala smrt filmovým festivalům, zatímco ve své práci porotce nakonec přispěla k tomu, že se na straně kritizovaných filmových přehlídek definitivně ocitla i ta karlovarská.⁹²⁾ A byl to rovněž Zavattini, kdo na této diskuzní platformě marně prosazoval vynesení rozsudku vůči příliš opatrnému a nejednotnému výběru soutěžních filmů.⁹³⁾

Nejpronikavější reakce na rozhodný postoj předsednictva vůči inflaci cen se však dostavila až o několik týdnů později. Generální ředitel Mosfilmu a zároveň vedoucí sovětské festivalové delegace Vladimir Surin publikoval v periodiku *Literaturnaja gazeta* ostrou kritiku úrovně šestnáctého ročníku filmové přehlídky. Kromě celé řady nedostatků — například málo náročného výběru programové komise, který obětoval ideovou náročnost a výchovnou roli ve prospěch banality a erotiky — upozornil na cílené znevážení sovětského úspěchu. Takto pochopil projev Aloise Poledňáka, jímž jako předseda festivalu anuloval rozhodnutí poroty odporující pravidlům statutu a se kterým (shodou okolností?) vystoupil bezprostředně po udělení zvláštní ceny oficiálně „vnucenému“ sovětskému filmu ŠESTÉHO ČERVENCE s leninskou tematikou. Spoluautor článku, tajemník Svazu filmových pracovníků SSSR Aleksandr Karaganov, rovněž vyjádřil rozhořčení nad příspěvky Ivana Svitáka a A. J. Liehma ve Volné tribuně.⁹⁴⁾

89) Pavel Š v a n d a, Příliš mnoho vavřínu. *Rovnost*, 26. 6. 1968, NFA, MFF Karlovy Vary 1968 — separát události, s. 55.

90) František G o l d s c h e i d e r, XVI. MFF v Karlových Varech v cíli aneb Vinnetou byl přítom též. *Kino* 14, 1968, č. 13, s. 7.

91) Tamtéž.

92) Jan H o ř e j š í, Pesaro 68 aneb Lesk a bída festivalů. *Kino* 23, 1968, č. 14, s. 13.

93) Galina K o p a n ě v o v á, Ugo C a s i r a g h i, Po dvou letech jako po výprasku. *Literární listy* 1, 1968, č. 17 (20. 6.), s. 11.

94) -č-, Sovětský list o Karlových Varech. *Lidová demokracie*, 4. 7. 1968. NFA, MFF Karlovy Vary 1968 — separát události, s. 54. Nabízí se otázka, zda v této rozhořčené reakci nehraje roli i snaha o diskreditaci nové a samostatné cesty karlovarského festivalu ze strany představitelů moskevského filmového festivalu, jenž se rokem 1968 dostává spíše do pozice konkurenčního podniku. Další informace či reakce, které by tento střet více osvětlily, se mi dohledat nepodařilo.

Právě toto diskuzní fórum propojující již tradičně důležité aktuální otázky s filmovou tvorbou, ukotvilo zvoleným tématem *Svoboda tvorby a soudobá kinematografie* festivalový program v současné sociopolitické situaci Československa, ačkoli námět diskuzí byl ohlášen již před lednem roku 1968. Očekávání, že se zde rozběhne nejsvobodnější diskuze o problémech tvůrčí nezávislosti v kapitalistických a socialistických kinematografiích, nakonec zaniklo v příliš široce pojatých a filosoficky náročných úvahách o obecné povaze lidské svobody. Ty se nanejvýše dotýkaly negativního posuzování cenzury, často však skrze posvěcení marxistické teorie v jejím nejpůvodnějším znění.⁹⁵⁾ Výchozí otázky ovšem byly především v příspěvcích českých diskutérů svorně vztahovány k obecnější a zároveň hlubší problematice: „pozoruhodné je, že česká interpretace pojmu svoboda vychází v těchto dnech vždy z etických hledisek. V tom se naši shodují přes rozdílnost osobních formulací. A tak se více hovoří o morálce a méně o filmu.“⁹⁶⁾ Kritici však tuto silnou přítomnost takzvané „československé pravdy“,⁹⁷⁾ která by se dala shrnout i do prohlášení diskutujícího Ivana Svitáka, že „svoboda je podstatou člověka — není svobody bez člověka a není lidskosti bez svobody“,⁹⁸⁾ nevnímali jako negativní rys, i když upozorňovali na výrazné odklony diskutérů od stanoveného tématu. Hlavním problémem tribuny, z něhož přílišná odloučenost diskuzí od tvůrčí praxe do značné míry vyplývala, bylo nedostatečné zastoupení filmových tvůrců. Úvaha nad problematikou tvůrčí svobody v současném filmu zazněla pouze z osamocенého příspěvku maďarského filmaře Miklóse Jancsóa.⁹⁹⁾ Kritika tak vzhledem k této ideální platformě pro výměnu názorů mezi mladou filmařskou generací citlivě vnímala absenci režisérů české nové vlny, kterých se téma tribuny bytostně dotýkalo. Důvodem byl demonstrativní bojkot, jímž mladí tvůrci reagovali na jednání FITESu. Svaz na festival oficiálně pozval pouze Jiřího Menzela, jehož film byl zařazen do soutěže, a režiséři v tom viděli generační zaujatost vůči jejich úspěchům. Jiří Menzel se ze solidarity i z pocitu křivdy kvůli FITESem odmítnuté účasti jeho filmu na MFF v Benátkách bez omluvy nezúčastnil uvedení *ROZMARNÉHO LÉTA*. Dostavil se až na závěrečné udílení cen, k čemuž přispěla domluva režiséra Otakara Vávry, jenž jeho skandální jednání označil za přímé ohrožení dalšího konání festivalu, jehož prestižní status A by mohl po jakékoliv větší chybě zcela připadnout Moskvě.¹⁰⁰⁾ Do československého tisku tyto zákulisní problémy nepronikly, Menzelova neúčast byla připisována pracovnímu zatížení,¹⁰¹⁾ jak zaznělo během prvního uvedení *ROZMARNÉHO LÉTA*, a nepřítomnost jeho generačních vrstevníků byla pouze stroze konstatována, nikoliv vnímána jako organizovaná protiakce. Naopak v zahraničním tisku se neúčast režisérů nové vlny často vysvětlovala jejich bojkotujícím stanoviskem, i když často zkresleně připisovaným nesouhlasu s nedostatečnou koncepcí festivalu. Tím byla reakce mladých tvůrců vnímána jako následování

95) Jan Hořejší, ...a přece Volná tribuna. *Kino* 14, 1968, č. 13, s. 6–7.

96) Anon., A proč Benjamin? *Rovnost*, 15. 6. 1968. NFA, MFF Karlovy Vary 1968 — separát události, s. 37.

97) Tamtéž.

98) Z volnej tribuny. *Pravda*, 14. 6. 1968. NFA, MFF Karlovy Vary 1968 — separát události, s. 40.

99) Jan Hořejší, ...a přece Volná tribuna. *Kino* 14, 1968, č. 13, s. 6–7.

100) Jiří Menzel, *Rozmarná léta*. Praha: Slovart 2013, s. 213–215.

101) František Goldscheider, XVI. MFF v Karlových Varech v cíli aneb Vinnetou byl přítom též. *Kino* 14, 1968, č. 13, s. 6.

FITESu, jenž odstoupil ze spolupředatelství akce kvůli nedostatečným organizačním změnám.¹⁰²⁾

Příslib neopakovatelného sepjetí tematického okruhu s dobovými událostmi nakonec vyústil v hořkost z promarněné příležitosti, související i s nepřekročitelnou propastí mezi náplní diskuzí a charakterem soutěžních děl, jež měly být dle původních představ ve Volné tribuně konfrontovány a vztaženy k aktuálním celosvětovým perspektivám (což může dokládat citlivost výběrové komise vůči filmům podněcujícím diskuzi ohledně vztahu socialismu a demokratických hodnot). Podepřít diskuzi konkrétními příklady z přítomných filmů se ovšem nepodařilo, což bylo vnímáno jako další z příčin odklonu k příliš abstraktnímu teoretizování, jehož se ve viditelné převaze chopila především československá strana podpořená výraznými kapacitami: filosofem Svitákem, literárním teoretikem Vratislavem Effenbergerem a publicistou Jaroslavem Bočkem.¹⁰³⁾

Již v průběhu Volné tribuny se objevily nesouhlasné hlasy s prosazovaným pojetím svobody, jelikož se v opozici osamoceně ocitl delegát NDR, kterého během diskuzí nad závěrečným přijetím rezoluce o svobodě tvůrčího projevu podpořila sovětská strana. Vznikl tak polemický spor, jehož jednu stranu tvořily tyto dvě země, odmítající předkládané znění dokumentu, a proti jejich námitkám se na straně druhé spojili liberálněji uvažující českoslovenští a maďarští zástupci.¹⁰⁴⁾ Od Volné tribuny se ovšem neočekával jediný prostor pro diskuzi o současném politickém vývoji v Československu. Jejím veřejným ekvivalentem se měla stát i beseda následující po Helgeho filmu *STUD*. Právě určení tohoto náročného a neokázalého snímku pro zahajovací projekci, vyhrazenou u většiny festivalů velkolepé podívané uváděné mimo soutěž, samo vypovídalo o tom, že duch pražského jara měl být neoddelitelnou součástí daného ročníku. Karlovarský festival nakonec mohl posloužit jako jedna z mála mezinárodních příležitostí, kde by mohl být využit prostor pro bezprostřední reprezentaci obrodného úsilí zahraničním návštěvníkům. Bohužel tento úvod posloužil jako zřetelný důkaz toho, že festivaloví hosté dané problematice příliš otevření nebyli a s festivalem je pojily jiné zájmy. Izraelský novinář Josef Šrych popsal rozpačitou situaci takto:

Když se předseda tiskové konference s Ladislavem Helgem, režisérem *Studu*, zeptal, kdo má další, druhou či třetí otázku, nastalo trapné ticho. Bezmála tak trapné jako na schůzi vesničanů ve filmu *Stud samotném*. Nikdo nechtěl nic vědět.¹⁰⁵⁾

Jak již bylo naznačeno výše, očekávaná výměna názorů nakonec probíhala během dalších příležitostí téměř výhradně mezi zástupci socialistických zemí, což nezabránilo tomu, aby do samotného průběhu festivalu poměrně pronikavě nezasáhly první vážné náznaky „kontrarevolučního“ posuzování reformního procesu v optice Sovětského svazu. O tom, že sovětská delegace během festivalu sama nebyla v jednoduché pozici, svědčí i slova novináře Milana Poláka:

102) Např. text Martina Schlappnera z *Neue Zürcher Zeitung* (22. 6. 1968). Anon., Jaké to bylo v Karlových Varech. *Filmové a televizní noviny* 2, 1968 č. 14 (10. 7.), s. 5.

103) Anon., A proč Benjamin? *Rovnost*, 15. 6. 1968. NFA, MFF Karlovy Vary 1968 — separát události, s. 37.

104) Anon., Filmý, ceny, diskuse. *Rovnost*, 16. 6. 1968. NFA, MFF Karlovy Vary 1968 — separát události, s. 46.

105) Josef Šrych, Zlobme se na sebe, ne na Helgeho. *Festival 68* 1, 1968, č. 4, s. 3.

Pokuste se vžít do situace, že máte se sovětským kolegou diskutovat o tom, zda je film Šestý červenec publicistika či umění, právě v den, kdy čtete v našich novinách, že jeden jejich akademik obviňuje z revizionismu jednoho našeho tajemníka ÚV KSČ!¹⁰⁶⁾

Dotyčným politikem byl Čestmír Císař, jediný stranický exponent, který festival osobně navštívil a zúčastnil se společně s ministrem kultury a školství Miroslavem Galuškou promítání druhého ze sovětských filmů — *TVÉHO SOUČASNÍKA*.¹⁰⁷⁾ Cílem útoku Fjodora Vasiljeviče Konstantinova, publikovaného v deníku *Pravda*, byl jeho projev k výročí Marxova narození, v němž poukazoval na to, že závěry Marxe, ani Lenina nemohou posloužit k řešení soudobé československé situace, jelikož ji ani jeden z nich nemohl předvídat.¹⁰⁸⁾

Vzhledem k probíhajícímu událostem, které usadily na chvíli Československo v centru světové pozornosti, se rovněž očekávala výrazná zahraniční návštěvnost i zvýšený zájem světových hvězd a významných intelektuálních osobností.¹⁰⁹⁾ Mezinárodní události ovšem zapříčinily, že do Karlových Varů nakonec nemohla dorazit francouzská a italská delegace¹¹⁰⁾ a překvapivě chyběli i zástupci Polska, což se oficiálně přisuzovalo souběžně probíhajícímu krakovskému festivalu krátkého filmu. Vzhledem k represivnímu ovzduší v této zemi, které reagovalo na studentské nepokoje v březnu 1968 požadující liberalizaci, lze spíše uvažovat o tom, že významnou roli sehrála snaha odstříhnout inteligenci a tvůrce od československého dění ohrožujícího stabilitu systému v zemi. Vždyť jedním z hlavních hesel nedávno se bouřících univerzit bylo i provolání, že „Polsko čeká na svého Dubčeka!“¹¹¹⁾ Tisk ovšem těmto možným konsekvencím žádnou pozornost nevěnoval a spokojil se s tvrzením o vlivu filmové události, kterou poměrně nadneseně vnímal jako konkurenční podnik. Nebyly tak blíže specifikovány ani důvody, proč nedorazil stálý karlovarský host, historik Jerzy Toeplitz, jenž se krátce před festivalem stal jednou z obětí antisemitsky motivovaných čistek na vysokých školách.

Nečekaně silný zájem ovšem projeвили na minulém ročníku nepřítomní zástupci amerického filmového průmyslu, kteří do Karlových Varů zavítali s nejpočetnější delegací, překonávající i účast této země na filmovém festivalu v Cannes. V jejím čele stál ředitel Filmové a televizní služby Amerického informačního ústavu Bruce Herschensohn, jenž výrazný zájem vysvětloval úctou k současné československé kinematografii a jejími nedávnými úspěchy v amerických kinech a na oscarovém klání. V ještě větší míře jej sdílel i začínající producent Daniel Selznick, který spojil návštěvu Karlových Varů, od níž si

106) Milan Polák, *Agónia jedného sebaklamu — otazníky nad XVI. MFF v Karlových Varoch*. *Pravda*, 19. 6. 1968. NFA, MFF Karlovy Vary 1968 — separát události, s. 49.

107) Anon., *Karlovarský filmový festival pokračuje — Tři nadprůměrná díla*. *Rovnost*, 10. 6. 1968. NFA, MFF Karlovy Vary 1968 — separát události, s. 21.

108) Petr Burda, *Poslední rozhovor s Čestmírem Císařem*. *Haló noviny*, 2. 4. 2013. Online: <<http://www.halonoviny.cz/articles/view/5120879>>, [cit. 2. 2. 2014].

109) V. Vrabec, *Festival poklepem i poslechem*. *Svobodné slovo*, 9. 6. 1968. NFA, MFF Karlovy Vary 1968 — separát události, s. 14.

110) Postupně odřekly účast i očekávané hvězdy jako Anna Karina, Rod Steiger a Charlton Heston. Hvězdný lesk festivalu tak hájil pouze americký herec Tony Curtis a daleko vřeleji přivítaný představitel Vinnetoua Pierre Brice, jenž však dorazil až na samotný závěr festivalu.

111) Paweł Machciewicz, „K čertu se suverenitou“. Władysław Gomułka a Pražské jaro. In: Petr Blážík – Łukasz Kamiński – Rudolf Věvoďa (eds.): *Polsko a Československo v roce 1968. Sborník příspěvků z mezinárodní vědecké konference, Varšava, 4.–5. září 2003*. Dokořán — ÚSD AV ČR, Praha 2006, s. 83–103.

marně sliboval setkání s řadou filmařů československé nové vlny, s pracovní cestou po Československu. Jejím cílem bylo najít zde spolupracovníky pro připravovaný „všelidský“ velkofilm, inspirovaný „hlubok[ým] pochopení[m] pro lidskou povahu“, které Selznick považoval za stěžejní hodnotu československých filmů.¹¹²⁾ Vzhledem k rozsáhlé kolekci amerických děl zařazených mimo soutěž (DOKTOR ŽIVAGO, PLANETA OPIC, BONNIE A CLYDE, JAK UKRÁST VENUŠI aj.)¹¹³⁾ a počátečnímu úmyslu delegace podpořit jejich uvedení přítomností velkého počtu filmových hvězd, lze za pravou příčinu přítomnosti zastupců amerického filmového průmyslu považovat snahu výrazně propagovat současné hollywoodské komerční úspěchy a využít tak uvolněných distribučních podmínek a divácké poptávky demokratizující se země.¹¹⁴⁾ Lze takto usuzovat i vzhledem ke skutečnosti, že účast zahraničních delegací u filmů uváděných v mimosoutěžní sekci byla v předchozích ročnících naprosto výjimečná. Roku 1968 se tak na přehlídce alespoň částečně vrátily obchodní zájmy, jelikož počínaje rokem 1963, kdy se začal v Brně konat každoroční veletrh Filmforum, Karlovy Vary již nesloužily jako místo distribučních a koprodukčních jednání a uzavřených propagačních projekcí.¹¹⁵⁾ Propagace však nyní necílila na uzavírání obchodních smluv, jako spíše na masového diváka (volně přístupné projekce probíhaly v letním kině), tedy na poptávku „zdola“, jež by mohla následně ulehčit prodeji amerických produktů na filmovém trhu.¹¹⁶⁾

Šestnáctý ročník karlovarského festivalu lze tedy na základě reflexe v tisku nakonec označit ve více ohledech za promarněnou příležitost. Neukázal ani nové cesty pro tápající filmové přehlídky, nestal se platformou progresivních politických cílů, nepodařilo se mu dostatečně odrazit prudký rozvoj československé filmové kultury. Někteří kritici si nakonec postesklí nad jeho „smutnou“¹¹⁷⁾ a „nesrdečnou“¹¹⁸⁾ atmosférou, jež byla v přímém rozporu s uvolněným duchem pražského jara i se snahou více zdůraznit již předtím přítomné rysy společenské akce. Na vině nebylo pouze deštivé počasí, ale také výrazně nižší počet hostů, který oproti minulému ročníku klesl o celou polovinu, přičemž velká část pozvaných účast odřekla až během festivalu.¹¹⁹⁾ Ty, co nakonec dorazili, právě probíhající zahraniční události spíše odrazovaly od kolektivního družení. Jak poznamenal jeden z dobových komentátorů, dřívější všeobecnou vstřícnost vystřídal silný vliv:

112) Josef Štrých, Za neobvyklým filmovým projevem do Varů a do Prahy. *Festival 68* 1, 1968, č. 11, s. 10.

113) Kopie prvních dvou jmenovaných filmů se na festival nakonec nedostaly vzhledem k jejich ztrátě na cestě z Francie.

Vladimír Bystrov, Šéf americké delegace odpovídá. *Festival 68* 1, 1968, č. 2, s. 7.

114) Těto strategii odpovídá i velmi kladně posuzovaná „zdvořilost hosta“ — poskytnutí amerických propagačních materiálů i v českém překladu. vj, Propagují nás! *Festival 68* 1, 1968, č. 9, s. 14.

115) Yvona Kotořová, Brněnské „Filmforum“ poprvé. *Svobodné slovo* 19, 1963, č. 263 (3. 11.), s. 3.

116) Tuto hypotézu podporují zmínky o obtížném prodeji amerických filmů na předcházejících ročnících Filmfóra, ať už vzhledem k omezeným devizovým prostředkům, tak i přítomnému ideologickému posuzování v rámci výběrových komisí. Viz: Jan Tomanek, *Filmforum: Brněnský filmový veletrh 1963–1973*. Diplomová práce. Brno: FF MU 2010, s. 20.

117) Gustav Franc, Pro filmové tvůrce svoboda neplatí? Několik neortodoxních poznámek na okraj filmového festivalu. *Lidová demokracie*, 15. 6. 1968. NFA, MFF Karlovy Vary 1968 — separát události, s. 44.

118) Richard Blech, Posledná možnosť porozumieť si. *Smena*, 8. 6. 1968. NFA, MFF Karlovy Vary 1968 — separát události, s. 13.

119) Zatímco seznam hostů roku 1966 čítal 71 osob, další ročník zavítalo do Varů pouze 34 pozvaných. M. Hábová, *Dvacet pět mezinárodních filmových festivalů v Československu...*, s. 539–541.

[...] politických diskuzí plných intolerance a neporozumění, obvinění z „revizionismu“ a [...] „konzervatismu“ viselo ve vzduchu i zde [...] stisky rukou byly méně srdečné, i když vzájemná výměna názorů nepřestala, jen lidé byli zamračenější a uzavřenější.¹²⁰⁾

Karlovarský festival v bodě krizového přelomu

Ani vnější podmínky narušující průběh události ovšem nezabránilly tomu, že se stejně jako po minulém ročníku rozpoutaly diskuze nad potřebou skutečného přelomu a východu z pokračující krize. Nejednoznačná a vnitřně rozporná představa vedení, jakým směrem by se měl festival profilovat, vedla ke ztrátě jeho tváře.

[N]ejmohl se na nic jiného než na konstatování, že je v přechodu, tedy přesně na totéž, co prohlašoval už roku 1966 a 1964! V podstatě však letošní festival nebyl ani tím, protože přechod musí být přechodem k něčemu,¹²¹⁾

psaly *Literární listy*. Otázka dalších posunů v koncepci se stala předmětem diskuzí již během samotného festivalu. Hlavní problém byl především spatřován v dohodnutém střídání mezinárodní filmové soutěže s MFF v Moskvě, které narušovalo kontinuitu karlovarské přehlídky. Na první tiskové konferenci proto Elmar Klos vystoupil s myšlenkou, že by se obnovilo každoroční konání akce za zachování dohody se Sovětským svazem — to znamenalo, že by liché ročníky nebyly soutěžní, ale fungovaly by jako národní přehlídka československé tvorby s konfrontací jednotlivých tvůrčích skupin, jež by byla doplněna o reprezentativní výběr socialistických děl a o společné diskuze nejen československých tvůrců.¹²²⁾ Zatímco o dalším směřování samotného festivalu se dalo po kontroverzním závěru pouze spekulovat, poměrně jasnou představu nabídl ve svém hodnotícím článku Gustav Franci. Dle něj se měl festival napříště specializovat výhradně na autorské filmy, které by byly v jeho druhé půli reflektovány na Volné tribuně podpořené výraznou účastí filmových tvůrců. Doprovodem této diskuzní části festivalu pak měla být na základě přísných měřítek zvolená nejvýznamnější díla soudobé kinematografie. Navíc vzhledem ke specifickým podmínkám daných jedinečnou politickou situací mohla dle Franci tato autorská přehlídka sehrát rovněž roli ideálního místa pro „[...] autorskou konfrontaci zatím rozděleného světa, pro hledání styčných bodů a pro vyjasňování rozdílných hledisek.“¹²³⁾

Na druhou stranu, vztáhneme-li získané poznatky o šestnáctém ročníku karlovarského festivalu na obecnější trendy evropských filmových festivalů na sklonku šedesátých let,

120) Richard Blech, Posledná možnosť porozumieť si. *Smena*, 8. 6. 1968. NFA, MFF Karlovy Vary 1968 — separát události, s. 13.

121) Galina Kopaněvová, Ugo Casiraghi, Po dvou letech jako po výprasku. *Literární listy* 1, 1968, č. 17 (20. 6.), s. 11.

122) Anna Linhartová, O koncepci a organizaci festivalu. *Pravda*, 11. 6. 1968. NFA, MFF Karlovy Vary 1968 — separát události, s. 22. Naprosto shodnou myšlenku lze ovšem najít už u A. J. Liehma na počátku roku 1967. Viz: A. J. Liehm, Co s Karlovými Vary? *Film a doba* 13, 1967, č. 3, s. 117.

123) Gustav Franci, Festivaly — Karlovy Vary. *Film a doba* 14, 1968, č. 8, s. 442.

nevyznívají koncepční změny jako scestný pokus. Marijke de Valck vnímá toto období jako důležitý přechod mezi modelem festivalu jako „výkladní skříně“ národů, utužujících prostřednictvím těchto mezinárodních setkání vlastní suverenitu, a modelem upřednostňujícím umělecká kritéria.¹²⁴⁾ Festivaly tedy začínají procházet významnými reformami a obrací zájem na individuální úspěchy tvůrců, částečně se otevírají novým estetickým impulsům i kontroverzním tématům.¹²⁵⁾

I když přímým podnětem k těmto změnám bylo především zhodnocení dopadů roku 1968 na instituci festivalu, u koncepcí XVI. ročníku karlovarského festivalu lze už zárodky tohoto posunu vnímat. Vznikem aktivní dramaturgie se zrušila dosavadní rozhodovací pravomoc národních komisí a samotný výběr filmů se tak již nepodřizoval politicko-diplomatickým hlediskům. Snaha zohlednit v dramaturgii fenomén mladého filmu nicméně nebyla naplňována ani originálně, ani důsledně.¹²⁶⁾ Na vině byla vágní kritéria dramaturgů, kteří však vzhledem k nevalné mezinárodní pověsti minulých ročníků festivalu ani neměli dostatečný manévrovací prostor na to, aby podmínky selekce mohli dopředu jasně konkretizovat. Ani festivalová soutěž se nakonec příliš neposunula: i přes prvotní zájem o kvalitativní úroveň posuzovaných filmů byl nakonec ponechán zřetel na jejich původ (pravidlo zastoupení 1–2 filmů z každé země) a jediná rozhodná reakce na přežívající model národní reprezentace nakonec tkvěla v možnosti ponechat některé národní kinematografie bez zastoupení.

Nový kurz evropských filmových festivalů s sebou rovněž přinášel zaostření hlediska — ať už s ohledem na zájem ředitele o nové proudy či dočasné prosazování určitého ideologického filtru.¹²⁷⁾ Nová tvář karlovarského festivalu naopak vedla k silnému rozostření hledisek. Třeba už jen v tom, že festival v zájmu rozchodu s diskreditovanou minulostí nechtěl být politickou záležitostí a jasné ideové stanovisko mělo být nahrazeno demokratickou diskuzí v rámci Volné tribuny. Silně politický byl naopak kontext, do něhož akce vstoupila a jemuž bylo umožněno, aby začal daný ročník zcela neorganicky spoluutvářet, do velké míry v režii jiných národů sovětského bloku. Vezmeme-li v potaz i vedením umožněný vstup výrazně propagačních zájmů v případě americké delegace a téměř úplné potlačení pracovního charakteru ve prospěch festivalu jako uvolněného společenského setkání,

124) Marijke de Valck, *Nové objevení Evropy. Historický přehled fenoménu filmových festivalů*. *Iluminace* 15, 2003, č. 1, s. 42.

125) V případě Cannes se jedná o poskytnutí rámce pro nezávislou paralelní přehlídku *Quinzaine des réalisateurs* přístupnou radikálnějším filmům, zatímco u Benátek došlo roku 1969 k prudkému odklonu doleva z vlastní iniciativy ředitele festivalu Luigiho Chiariniho, čímž bylo například zrušeno udělování cen a omezen přístup hollywoodských produktů. Berlín se k tomuto trendu připojil částečně již v reakci na události roku 1968, kdy do soutěže proniklo několik radikálních filmů mladých tvůrců, programově ovšem až po skandálu roku 1970. Tehdy cenzurní praktiky mezinárodní poroty vedly k nepokojům a předčasnému ukončení přehlídky a východiskem se následující rok stalo zřízení paralelní sekce *Fórum mladého filmu* po vzoru canneského festivalu. Marijke de Valck, *From European Geopolitics to Global Cinephilia*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2007, s. 63–66.

126) Vyspekulované obrazy mladé generace a jejích problémů vedly Uga Casiraghiho k tomuto zhodnocení soutěžního výběru: „*Protagonisté jsou velmi často mladí, ale festival zůstal starý.*“ Ugo Casiraghi, XVI. MFF v Karlových Varech v ohlasech zahraničního tisku II. *Filmové informace* 19, 1968, č. 28, s. 13. (zdroj: L'Unità, Milán/Milano, 14. 6. 1968, Ugo Casiraghi)

127) M. de Valck, *From European Geopolitics to Global Cinephilia*, s. 63.

v dobové rétorice by se festival asi těžko bránil nařčení z „revizionismu“. Zvláště, přihlídneme-li k razantnímu obratu v čele benátského festivalu, který se pod vedením levicového kritika Luigiho Chiariniho zbavil svázanosti s obchodními praktikami. Následný bojkot ze strany producentů zcela změnil charakter benátské oficiální soutěže. Do ní pronikly filmy nezávislých výrobců a osobitých debutantů, které vzhledem k zániku komunikace se složkami filmového průmyslu vybíral Chiarini sám, bez pravidel národnostní proporcionality a dle zcela vlastního posuzování významu jednotlivých děl.¹²⁸⁾

Návrat ke kořenům

Sovětská okupace Československa znemožnila zúročit zkušenosti z průběhů ročníku festivalu i reagovat na východiska z krize, nalezená v následujících letech u velkých západoevropských festivalů. Roku 1969 se žádný (Klosem navrhovaný) lichý ročník nekonal, i když jeho uvažovanou roli částečně naplnila druhá a na dlouhá léta poslední soutěžní přehlídka československých filmů Finále Plzeň. Jediné, k čemu tento rok došlo, byla výměna celého festivalového předsednictva,¹²⁹⁾ které již započalo přípravy dalšího ročníku a jednání se zahraničními zájemci. Na konferenci socialistických kinematografií ve Varně, konané roku 1969, se přítomní zástupci zavázali, že všemi prostředky podpoří úspěch následující karlovarské přehlídky — slíbili, že pro soutěž vyhradí nejkvalitnější vzniklé filmy a vyšlou delegace nejvyšší úrovně. Dle pochvalných ohlasů v tisku bylo toto předsevzetí naplněno a Karlovy Vary se opět staly „důležitým shromážděním filmových pracovníků socialistických zemí“, podpořeným nyní i širokou účastí československých vládních a stranických exponentů včetně prezidenta republiky Ludvíka Svobody.¹³⁰⁾

Organizátoři sedmnáctého karlovarského festivalu, konajícího se v červenci roku 1970, snahy svých předchůdců zcela ignorovali a vrátili se bezostyšně ke starému modelu, tentokrát již pod bedlivým dohledem federální vlády. Výmluvné je v tomto ohledu znovuoživení tradičního hesla „Za ušlechtilé vztahy mezi lidmi, za trvalé přátelství mezi národy“ a přijetí statutu, dle něhož měl festival upozornit na „filmová díla, která svým uměleckým obsahem a formou v duchu hesla festivalu přispívají k rozvoji kinematografie“.¹³¹⁾ Udílení cen opět zastala jediná mezinárodní porota a zvýšil se počet soutěžních filmů, nominovaných orgány jednotlivých zemí, a nikoli již programovou komisí. Tím získaly příležitost oproti minulému ročníku všechny evropské satelity Sovětského svazu i řada zemí

128) Jaroslav Brož, Benátský festival s překážkami. *Kino* 23, 1968, č. 20, s. 4.

Filmový festival v Cannes zcela upustil od spolupráce s národními výběrovými komisemi roku 1972, ovšem již v průběhu šedesátých let doplňoval oficiální výběr vlastními kandidáty v případě snímků výjimečných kvalit. The Museum of Modern Art, *Cannes 45 Years: Festival International du Film*. New York: MoMA 1992, s. 11–12.

129) Nové představenstvo tvořil například ústřední ředitel Československého filmu Jiří Purš, oba ředitelé filmových ateliérů, náměstci ministerstev kultury a zahraničních věcí či režiséři Otakar Vávra a Štefan Uher. Jedině poslední dva jmenovaní byli součástí vedení předchozího ročníku festivalu.

130) Jan Kliment, Karlovy Vary, důležitý krok vpřed. *Rudé právo*, 25. 7. 1970. NFA, MFF Karlovy Vary 1970 — separát události, s. 130.

131) -ay-, Před karlovarským festivalem. *Zemědělské noviny*, 25. 6. 1970. NFA, MFF Karlovy Vary 1970 — separát události, s. 11.

třetího světa. Rovněž se zvýšilo množství nejrůznějších ocenění, k nimž náležela například cena Rudého práva, Růže z Lidic či Cena odborových svazů umění a kultury určená filmu, jenž nejlépe vyjádří sociální a pracovní problémy člověka.¹³²⁾ První ze jmenovaných ocenění bylo náhradou za chybějící účast poroty FIPRESCI, jež byla dle oficiální verze vysvětlena ne jako nezáměr této federace o staronovou podobu festivalu, ale formální chybou bývalého vedení festivalu, které během příprav dalšího ročníku narušilo statut mezinárodního sdružení novinářů. Západní deníky (včetně italského levicového periodika *L'Unità*) a exilová média ovšem popisovala neúčast poroty jako protest organizace za politicky vynucenou změnu vedení festivalu. Cena Rudého práva byla dokonce na stránkách zaštiťujícího deníku vnímána jako jistá náprava nedostatečně angažovaného postoje mezinárodní poroty, jež udělila Velkou cenu britskému sociálnímu dramatu *KES* režiséra Kena Loache. Dle redakce deníku odpovídal daleko více ambicím aktuálního ročníku jí oceněný italsko-jugoslávský snímek *GOTT MIT UNS*, svědectví z druhé světové války o popravě německých zběhů jejich spoluvězni za tichého souhlasu kanadského vedení zajateckého tábora.¹³³⁾

O různorodé pocty se ucházely filmy z velké části zaměřené na rozmanitá ztvárnění bojů a konfliktů zahrnující odboj a vojenské akce druhé světové války či epizody z revolučního a osvobozenického boje. Vedle nich se výrazně uplatnila sociální dramata kritická k životním podmínkám a omezeným duchovním perspektivám v kapitalistickém systému. Jejich poněkud pochybné naplňování části hesla o internacionální sounáležitosti našlo ještě pronikavější odraz v preferování aktuální politické účelnosti nad diplomatickým přístupem, čímž se festival myšlenkově dostal na úroveň předcházející zlomovému roku 1956. Americká delegace, která zprvu jevila i o tento ročník festivalu zájem, nakonec účast odřekla, jelikož nové vedení festivalu nesouhlasilo s účastí osob podílejících se na vzniku a úspěchu „protičeskoslovenského a protisocialistického“ dokumentárního filmu *CZECHOSLOVAKIA 1968*.¹³⁴⁾ Tisk se omezil pouze na strohé konstatování oficiálně poskytnutých informací v podobě dlouhých výčtů názvů a jmen, nanejvýš dal za pravdu záměru obnovit tradiční charakter festivalu. Diskuze nad problémy nedávno ještě zavrhané koncepce tak vystřídal vyjádření typu: „Dnes i v budoucnosti je třeba navazovat na všechny kladné a dobré tendence a podněty z historie uplynulých ročníků karlovarské soutěže, pouze v této kontinuitě je smysl další úspěšné existence festivalu.“¹³⁵⁾

K nim se připojil také Gustav Franci náhle pociťující potřebu obhájit opětovné zaměření festivalu na kritérium angažovanosti slovy, že právě společenský užitek je jedinou podmínkou uměleckého tvaru,¹³⁶⁾ i mnoho ostatních, kteří v konečném zhodnocení vnímali festival v obdobném duchu: jako překonání předchozího tápání tím, že byl nedávno ještě kritizovaný model obrozen příkladně zacílenou náročností v naplnění jeho hesla a spojením sil socialistických kinematografií.

132) M. Hábová, *Dvacet pět mezinárodních filmových festivalů v Československu...*, s. 93–84, 383–386, 499.

133) Jan Kliment, Vítězství karlovarského festivalu. *Rudé právo*, 1. 8. 1970. NFA, MFF Karlovy Vary 1970 — separát události, s. 187.

134) Tamtéž.

135) ab, Na okraj festivalu. *Svobodné slovo*, 14. 7. 1970. NFA, MFF Karlovy Vary 1970 — separát události, s. 28.

136) Gustav Franci, Karlovy Vary jubilejní. *Lidová demokracie*, 14. 7. 1970. NFA, MFF Karlovy Vary 1970 — separát události, s. 25.

V něčem je ale přeci jen možné se s těmito reakcemi, poznamenanými již zesílenou autocenzurou, shodnout. Především je to konstatování, že krize byla nakonec překonána návratem k výrazně vyhraněné podobě festivalu angažovaného filmu, který se po dlouholetých kompromisech dokázal oprostít od jakýchkoliv snah přiblížit se atraktivnosti západních přehlídek a rozvolňovat při výběru děl přesně vyhraněné požadavky. Karlovarskému festivalu se tedy nakonec rázným utnutím neúspěšného několikaletého hledání podařilo dosáhnout svébytného a cílevědomě definovaného charakteru, ovšem v krajně rigidní ideologicko-manifestní podobě první poloviny 50. let. V důsledku toho se rychle ocitl mimo sféru zájmu řady západních kinematografií, k nimž už jej navíc nepoutaly nutné diplomatické ohledy. Tato skutečnost jen přispívala k prohlubující se izolaci, která ovšem odpovídala politickým záměrům.

O předchozím ročníku 1968, který jistě nabízel z ideologického hlediska přitažlivý antipól, nepadla v tisku kromě latentní přítomnosti „čehosi“, co je nyní překonáváno, téměř žádná ucelenější zmínka. Místo kritiky jeho podoby se rozhostilo všeobecné mlčení. Jediným přímým osočením dal nakonec zaznít pouze odpovědný stranický hlas Jana Klimenta v *Rudém právu*, který před zahájením festivalu napsal:

Letos navazujeme opět na tradici, kterou se před dvěma roky pokusili někteří „organizátoři“ a hlavně manipulátoři přerušit. Tehdy v osmašedesátém roce přijeli do Karlových Varů revizionističtí teoretikové typu Ivana Svitáka a A. J. Liehma, aby zneužili mezinárodního setkání ke svým protisocialistickým a protisovětským cílům. Jejich doba pominula, odváža poznáním, které odhalilo jejich skutečné záměry, tehdy umně a záměrně skrývané v girlandách slovních tirád.¹³⁷⁾

Možná že tento Klimentův útok, vzácný doklad vztahu normalizační moci k šestnáctému ročníku festivalu, poukazuje na důvod, proč měl být ročník 1968 vytěsňen z paměti: mohl totiž oživit některé tehdejší diskuze a spory, jež nevrhaly na sovětskou stranu nejlepší světlo a proti níž stavěly hodnoty svobody a liberalismu.

I když organizátoři festivalu promarnili řadu příležitostí a jen minimálně jej napojili na dobový reformní proces, zařadil se festival v očích zvítězivšího konzervativního křídla téměř okamžitě mezi krizové a tabuizované jevy roku 1968. Tato skutečnost může o opravdových hodnotách a přesahu poměrně „nešťastného“ festivalu vypovědět více než bezprostřední reakce kritiků ovlivněné možná až příliš velkými očekáváními a ovzduším „negace“ obklopujícím diskuze o všeobecné krizi festivalů. I přes neorganické střety nesmlouvavých manifestačních prvků s úsilím o nedogmatické diskuzní ovzduší zaujal šestnáctý ročník významné místo v progresivním politickém směřování země: pokud se mu nepodařilo naplnit prvotní cíl, spočívající v „mezinárodní propagaci socialismu s lidskou tváří“, nabídl alespoň důležitý prostor k obhajobě nového kurzu, podpořené v řadě veřejných střetů s jeho odpůrci širokou mezinárodní záštitou.

¹³⁷⁾ Jan Kliment, XVII. MFF Karlovy Vary. *Rudé Právo*, 15. 7. 1970. NFA, MFF Karlovy Vary 1970 — separát, s. 34.

Bc. Jakub Jiříšťa (1988)

Student magisterského programu Filmových studií na Filosofické fakultě University Karlovy. V současné době spolupracuje na dvou výzkumných projektech: prvním je mezinárodní projekt Sci-fEast, zabývající se fenoménem východoevropského sci-fi filmu, druhým je Bibliografie samizdatových a exilových filmových článků 1948–1989. V připravované magisterské práci navazuje na započatý historický výzkum československé televizní dramatické tvorby.

(Adresa: jjiriste@gmail.com)

Citované filmy:

Andílek aneb Panna z Bambergu (Engelchen oder die jungfrau von Bamberg; Marran Gosov, 1968), *Anna Karenina* (Alexandr Zarchy, 1967), *Až budu mrtav* (Kad budem mrtav i beo; Živojin Pavlović, 1967), *Benjamin* (Michel Deville, 1968), *Bonnie a Clyde* (Bonnie and Clyde; Arthur Penn, 1967), *Czechoslovakia 1968* (Denis Sanders, 1969), *Gott mit uns* (Giuliano Montaldo, 1969), *Hodina výhně* (La Hora De Los Hornos; Fernando E. Solanas, 1968), *Chladnokrevně* (In Cold Blood; Richard Brooks, 1967), *Jak ukrást Venuši* (How to Steal a Million; William Wyler, 1966), *Kapka medu* (A Taste of Honey; Tony Richardson, 1961), *Kes* (Kean Loach, 1969), *Lední revue* (Traumrevue; Eduard von Borsody, 1959), *Nákupčí peří* (Skupljači perja; Alexandr Petrović, 1967), *Ola a Julia* (Ola & Julia; Jan Halldoff, 1967), *Planeta opic* (Planet of the Apes; Franklin J. Schaffner, 1968), *Rozmarné léto* (Jiří Menzel, 1968), *Slečinky z Rochefortu* (Demoiselles de Rochefort; Jacques Demy, 1967), *Stud* (Ladislav Helge, 1968), *Tanec v Hitlerově hlavním stanu* (Dancing w kwaterze Hitlera; Jan Batory, 1968), *Tvůj současník* (Tvoj sovremennik; Julij Rajzman, 1968), *Volání divočiny* (Born Free; Tom McGowan a James Hill, 1966), *V severním Vietnamu* (Inside North Vietnam; Felix Green, 1968), *Vzpomínky* (Memorias del subdesarrollo; Tomás Gutiérrez Alea, 1968), *Zvětšenina* (Blow-up; Michelangelo Antonioni, 1966).

Příloha

FILMY ÚČASTNÍCÍ SE XVI. ROČNÍKU MFF KARLOVY VARY

Filmy v soutěži

6. červenec (6-oje julja, Michail Karasik — SSSR)
Andílek aneb Panna z Bambergu (Engelchen oder die jungfrau von Bamberg, Marran Gosov — NSR)
Až budu mrtev (Kad budem mrtav i beo, Živojin Pavlović — Jugoslávie)
Benjamin (Michel Deville — Francie)
Biotaxia (José María Nunes — Španělsko)
Bylo mi devatenáct (Ich war neunzehn, Konrad Wolf — NDR)
Dlouhá cesta (Largo viaje, Patricio Coulen — Chile)
Dobrý čin (Upkar, Manoj Kumar — Indie)
Flinta v žitě (Make Low Not War, Werner Klett — NSR)
Hádej, kdo přijde na večeři (Guess Who's Comming to Dinner, Stanley Kramer — USA)
Chladnokrevně (In Cold Blood, Richard Brooks — USA)
Ola a Julia (Ola och Julia, Jan Halldoff — Švédsko)
Panáci na zdi (Bohoc a falon, Pál Sándor — Maďarsko)
Rozmarné léto (Jiří Menzel — ČSSR)
Smůla na patách (Poor Cow, Ken Loach — Velká Británie)
Stud (Ladislav Helge — ČSSR)
Tanec v Hitlerově hlavním stanu (Dancing w kwaterze Hitlera, Jan Batory — Polsko)
Tma přede mnou, tma za mnou (Tante Zita, Robert Enrico — Francie)
Tři dcery (Tri dcéry, Štefan Uher — ČSSR)
Tvůj současník (Tvoj sovremennik, Julij Rajzman — SSSR)
Únos člověka (Sequestro di persona, Gianfranco Minozzi — Itálie)
Vzpomínky na zaostalost (Memorias del subdesarrollo, Tomás Gutierrez Alea — Kuba)

Filmy mimo soutěž

- Anna Karenina* (Alexandr Zarchy — SSSR)
Bitva v Ardenách (Battle of the Bulge, Ken Annakin — USA)
Bonnie a Clyde (Bonnie and Clyde, Arthur Penn — USA)
Bosé nohy v parku (Barefoot in the Park, Gene Saks — USA)
Dámy a pánové (Signori et Signore, Pietro Germi — Itálie)
Help (Richard Lester — Velká Británie)
Jak ukrást Venuši (How to Steal a Million, William Wyler — USA)
Jarní vody (Václav Krška — ČSSR)
Maraton (Ivo Novák — ČSSR)
Nákupčí peří (Skupljači perja, Alexandr Petrović — Jugoslávie)
Něžná (Krotká, Stanislav Barabáš — ČSSR)
Pépé a Claude (Pépé et Claude, Roberto Enrico — Francie)
Sladký čas Kalimagdory (Leopold Lahola — ČSSR)

Slečinky z Rochefortu (Demoiselles de Rochefort, Jacques Demy — Francie)

Zálesák (The Trapper, Sidney Hayers — Velká Británie/Kanada)

V severním Vietnamu (Inside North Vietnam, Felix Green — USA/Velká Británie)

V žáru noci (In the Heat of the Night, Norman Jewison — USA)

Volání divočiny (The Call of the Wilderness, Tom McGowan a James Hill — Velká Británie)

Zvětšenina (Blow-up, Michelangelo Antonioni — Velká Británie)

SUMMARY

The Illusive Revival Process of the Karlovy Vary Film Festival*A Reflection on the 16th Karlovy Vary Film Festival (1968)**in the Period Press***Jakub Jiříšťa**

The year 1968 was supposed to be a new start, or actually a revival for the Karlovy Vary International Film Festival. Unclear concepts, competition criteria and the passive programming of the event had been a topic of discussion in the press for a long time. Extensive manifestations involving worldwide cooperation without obstacles and with a new humanism had been turning into the provincial equivalent of prestigious Western festivals during the 1960s. In its 16th year, the event sought to fundamentally change its status and seek out a distinctive position. This was, first of all, through an active film selection focused on progressive themes without any ideological baggage. Unfortunately, numerous factors and unpredictable circumstances made this aim unachievable and the attempt to connect the festival with the ongoing socio-political process in Czechoslovakia through discussion platforms also failed.

This text approaches this unsuccessful change through its reflection in the media. The aim, however, is not only to reconstruct the 16th year of the festival through a compilation of external reactions, but also to consider the context of period geopolitical impacts and international debates concerning the crisis of the entire institution of film festivals and major changes in their institutional functioning at the end of the 1960s. Both these influences firmly defined the Karlovy Vary International Film Festival in this year of multiple crises.