

Jindřiška Bláhová

Empirický výzkum festivalů je klíčový, ale téměř nemožný

Rozhovor s Dinou Iordanovou

Současná studia filmových festivalů mají dvě pomyslná epicentra. Jedno je volně spojené s Univerzitou v Amsterdamu, Marijkou de Valck a projektem Film Festival Research Network. Druhé pak s Univerzitou St. Andrews, Dinou Iordanovou a týmem kolem projektu *Dynamics of World Cinema* zaměřeném na výzkum cirkulace ne-mainstreamovým filmů. **Dina Iordanova** pochází z Bulharska a doktorát získala na Univerzitě Sv. Klimenta Orchidského v Sofii. Po emigraci pracovala na řadě amerických univerzit (University of Texas at Austin, University of Chicago) a následně v Británii (University of Leicester). Od roku 2004 působí na Univerzitě St. Andrews a zabývá se především filmovou kulturou, globálním oběhem filmů a východoevropskou a balkánskou kinematografií.

Původně poměrně široce vymezený výzkum projektu *Dynamics of World Cinema* zahrnoval čtyři hlavní okruhy: globální blockbustery pocházející z menších kinematografií, jako je například jihokorejská, festivaly, distribuci pro diaspory a internet. Postupně se i pod vlivem expanze on-line distribuce zúžil na filmové festivaly. Jeho hlavním výstupem je série antologií *Film Festival Yearbook*. První z řady zaměřená na festivalový okruh (festival circuit) vyšla v roce 2009 (koeditorka Ragan Rhyneová), další se pak věnovaly fenoménům imaginárních komunit (2010), festivalům ve východní Asii (2011, koeditorka obou Ruby Cheungová) a filmovým festivalům a aktivismu (2012, společně s Leshu Torchinovou). Nejnovější, loni vydaná ročenka s číslem 5 se zaměřuje na archivní filmové festivaly. Iordanová se v současnosti věnuje výzkumu festivalů na Středním východě a v Severní Africe. „Budeme muset přehodnotit obecně přijímanou pravdu o historii festivalů jako evropském fenoménu. Stále zřetelněji se ukazuje, že v Asii a na Středním východě má festivalová scéna dlouhou tradici a že je nesprávné tvrdit, že festivaly jsou evropská záležitost,“ říká v rozhovoru, který je věnovaný otázkám (chybějící) metodologie, výzvám výzkumu i nutnosti přehodnotit klasifikaci festivalů a přimět jejich organizátory ke spolupráci.

V úvodu prvního sborníku z řady Film Festival Yearbook zmiňujete, že je výzkum festivalů metodologicky i z hlediska přístupů roztržštěný a nejednotný. Že by mu prospěla systematickost. Šlo vám tehdy víceméně hlavně o to soustředit různé hlasy a teoretiky i lidi z praxe, nebo to byla i obecnější programová výzva ohledně metodologie, jež by eventuálně vedla k synergetičtějšímu chápání role festivalů ve filmové kultuře?

Od začátku bylo hlavní motivací svést dohromady komunitu akademiků a praktiků soustředěnou kolem festivalů a otevřít do té doby neexistující dialog. Druhou ambicí bylo být důsledně mezinárodní. Domnívám se, že studia filmových festivalů jsou stále příliš zaměřená na Evropu, na Západ, a málo na jiné oblasti. Co se týče metodologie, neměli jsme vizi žádného jednotícího přístupu. Nechtěli jsme říkat, že něco sem patří, a něco ne. Platí nicméně, že bychom se měli na metodologii více soustředit, ale zachovávám si v tomhle ohledu otevřenou mysl. Pokud si uvědomíme, že studia festivalů nejsou disciplína sama o sobě, ale že jsou součástí studií filmové kultury, pak může být právě tohle jednotící pohled. Z čeho nejsem v poslední době ale příliš nadšená, je nárůst striktních případových studií, jež často nejsou z metodologického hlediska příliš produktivní.

Problém či úskalí současného stavu výzkumu filmových festivalů tedy vidíte hlavně v nadbytku případových studií?

Na jedné straně mě těší nárůst zájmu o výzkum festivalů. Jako překážku ale vnímám, že 80 až 90 procent projektů, ať už doktorských nebo jiných, které se ke mně dostanou, tvoří úzce vymezené případové studie, často zaměřené na jeden festival v rámci národní kinematografie. Což je pro mě signál, že neexistuje snaha o komparaci. Nemám ale problém s případovými studiemi jako takovými. Například katedry obchodu a ekonomie je považují za jedinou vhodnou metodologii a třeba vlivný odborný časopis *Business Review* otiskuje pouze případové studie a nezabývají se tolik metodologickými úvahami. Případové studie jsou užitečné pro praktiky, pro filmaře, distributory, manažery, dramaturgy programů, kteří mohou na jejich základě srovnávat vlastní zkušenost s praxí odjinud. Nejsem si ale jistá, nakolik jsou užitečné z akademického pohledu, obzvlášť ty silně nacionalisticky zaměřené. Ostatně, nacionalismus a národnostní prisma ve filmových studiích mě trápí obecně. Nacionalismus je problém jakéhokoliv oboru.

V posledních letech vzrostl důraz na interdisciplinaritu jak ve filmových studiích, tak ve výzkumu festivalů — prosazují se přístupy z oblastí, jako jsou organizační studia, management či ekonomie. Ekonomickou perspektivu vnímám jako obzvlášť produktivní, protože filmová studia ekonomický aspekt kinematografie až příliš dlouho ignorovala. Na druhou stranu se ale zdá, že ekonomické přístupy s sebou nesou jistá zásadní omezení, neboť nejsou schopné pojmut a zakalkulovat specifika filmu. Přehlížíjí kreativní proměnné a vnímají kinematografii jako jakýkoliv jiný byznys, což je minulé se s její podstatou. Jak přínosné takové přístupy podle vás jsou?

Tohle je důležitá poznámka. Nejsem přirozeně specialistou na studia managementu, ale zdá se mi, že je to disciplína, která trpí nízkým sebevědomím. Je dobře financovaná, propagovaná, zaštitěná, ale kdykoliv jsem přišla do kontaktu s lidmi z oboru managementu, zdálo se mi, že jsou zafixovaní na svůj jeden daný striktní metodologický rámec, jako by měli pocit, že jejich výzkum sám o sobě neobstojí. Hlavním problémem tradičních so-

ciálních věd je nedostatek flexibility, nedostatek pochopení pro fluiditu procesů, jak o ní mluví Bruno Latour v *Reassembling the Social*. Tradiční společenské vědy jsou zcela neaplikovatelné na řadu problémů, a ne náhodou má plno lidí, kteří se snaží Latourovy koncepty použít a přijmout, problémy. Souhlasím, že fluidita a proměnné se ztrácí, pokud aplikujeme striktní společensko-vědní pohled. Nemáte ale pocit, že je to tím, že vědci z těchto oborů se nikdy nenaučili ocenit filmy jako uměleckou formu?

Těžko spekulovat, zda jsou schopní docenit filmy jako umění, či ne, zdá se nicméně, že šli cestou druhého extrému ve snaze pochopit filmový průmysl tím, že zcela vypustili umělecký, kreativní aspekt kinematografie, fakt, že film je vždy byznys i umění zároveň.

Nerozumí podle mě tomu, co je filmová kultura jako taková, co je cinefilie, co je iracionální aspekt, který nejde vyčíslit.

Studia festivalů se posunula od počátečního impulsu „pojdme se věnovat přehlížené části filmové kultury“. Co jsou ty nejproduktivnější současné směry, kterými by se mohla ubírat dál? Které oblasti by zasloužily intenzivnější pozornost akademiků?

Možných směrů je řada. Jednou z oblastí, jež se nabízí, je samotná kategorizace festivalů; způsob, jakým je charakterizujeme a klasifikujeme. Měli bychom lépe chápat a analyzovat status festivalů v návaznosti na zájmové skupiny, které za nimi stojí, a to, jak poměr sil mezi těmito skupinami ovlivňuje a definuje podobu festivalu. Některé mohou být klasifikované jako divácké, některé mohou existovat bez publika, některé dokonce bez filmů. Pokud rozklíčujeme zájmové skupiny u jednotlivých festivalů, pochopíme lépe jejich roli a funkci.

Druhá oblast, která se dotýká metodologie a teorie, je přehodnocení obecně přijímané pravdy o historii festivalů jako evropském fenoménu. Stále zřetelněji se podle mě ukazuje, že v Asii a na Středním východě má festivalová scéna dlouhou tradici a že je nesprávné tvrdit, že festivaly jsou evropská záležitost, jakkoliv platí, že Benátky zůstávají nejstarší přehlídkou. Od 50. let se nicméně konala řada festivalů na různých místech mimo Evropu. Neplatí také ani převládající pohled, že k nárůstu festivalů došlo v 80. letech. Mimo evropské státy naznačují zcela odlišný vzorec vývoje. Budeme tedy muset přehodnotit historický vývoj festivalů z globálního pohledu. V neposlední řadě považuji za velmi produktivní přístup ke studiu festivalů teorii otevřených systémů (open systems theory), kterou představil Alex Fischer v *Sustainable Projections: Concepts in Film Festival Management*.

Proč je podle vás právě přístup otevřených systémů produktivní?

Protože vysvětluje některé základní koncepty fungování festivalů, které volají po teoretizování, ale nikdo je zatím teoreticky neuchopil. Fischer mluví o potřebě festivalů neustále se obnovovat, o nutnosti importu a přílivu nových zdrojů, o akumulování zdrojů a jejich následném využívání během festivalu. Snaží se vysvětlit, jak musí festivaly neustále získávat energii, aby udržovaly cyklus své existence v běhu. Kombinuje teorii systémů, jak ji navrhuje Karl Ludwig von Bertalanffy, s vybranými přístupy z oblasti ekonomie a managementu.

Osobně vnímám jako čtvrtou výzvu současného výzkumu filmových festivalů příliš rychlý odklon od historiografie a chápání historické dimenze festivalů hlavně v období studené války. Historie festivalů není zdaleka uzavřená, jakkoli by k takovému dojmu mohlo směřování k jiným oblastem výzkumu svádět.

Souhlasím. Vztahy mezi festivaly v období studené války z historiografického hlediska nejsou dostatečně prozkoumané. K historiografii je třeba se vrátit. Případové studie to samozřejmě částečně dělají, ale ne dostatečně.

Zmínila jste kategorizaci festivalů. Opakovaně se vynořuje jako jedno z témat. Nejnověji v případě festivalu v Cannes, který by podle kritiků neměl být vůbec považován za festival, protože jeho součástí není standardní publikum. Máte vlastní klasifikační systém, co je, a co už není festival?

Nemám. Otázka označování, nálepek a klasifikace se vrací nejčastěji ze strany publika. Argument proti Cannes je, že nemůže být festivalem, protože slouží filmovému průmyslu. Filmoví profesionálové, kteří na akce tohoto typu jezdí, přitom většinou souhlasí, že to není festival, ale událost jiného typu zaměřená na průmysl. Navíc ve Francii existuje skupina akademiků, kteří tvrdí, že Cannes je třeba studovat odděleně v rámci separé Cannes Studies.

Není přitom taková separace Cannes ukázkovým příkladem vyhroceného nacionalismu, který brzdí filmová studia?

Mluvíme-li o Francii a francouzské filmové kultuře, musíme jednoduše přijmout, že je předmětem silného národního citění a národnostních obav. A to i přesto, že je Francie nesmírně kulturně rozmanitá, což je vidět i na festivalovém okruhu mimo mainstream. Francouzské elity přitom tato diverzifikace nezajímá. Zajímá je posilování frankofonie. Není možné jim ale vyčítat, že je to diskurs, který si zvolili.

Kategorizace a vytváření nálepek je ale do velké míry otázkou formální úmluvy či úzu. Můžeme si ty akce označit, jak chceme, podstatná je jejich skutečná role pro filmovou kulturu a jejich pozice uvnitř ní.

Jistě, příkladem arbitrárnosti nálepek může být třeba Letní filmová škola v Uherském Hradišti. Když jsem namítla na přednášce, že nemůže být označována za festival, protože to je „škola“, tak ji studenti okamžitě bránili a argumentovali, že jde o festival, protože je to akce typu Glastonbury, kde spíte ve stanech a chodíte v holínkách. Takže to musí být festival.

Existuje ve vašem stávajícím výzkumu festival, který vás výrazně zajímá, a proč?

Takových festivalů je několik. O některých chci napsat případovou studii už dlouho. Jedním takovým je festival v Douarnenez ve Francii, o němž většina lidí netuší, že existuje. První ročník se konal před 36 lety a odehrává se ve městě s 20 tisíci obyvateli, kde převažuje pracující třída a kde jsou hlavním zdrojem obživy tři továrny na sardinky. Místní začali festival organizovat v 70. letech hlavně jako protestní gesto vůči politice francouzské vlády, jež neuznávala minority, což považovali za útlak. Festival má každý rok na programu filmy věnované jinému etniku — letos to byli Romové, příští rok Indonésie. Postupně se kolem festivalu vytvořilo publikum, jež se rok co rok vrací a stává se součástí

komunity. Bydlí se u místních, jí se společně na náměstí. Program přitom nevytváří lidé filmově vzdělaní, ale normální obyvatelé a i téma ročníků vždy vzejde zevnitř komunity. Zajímají mě i festivaly v severní Africe a na Středním východě hlavně z hlediska šíření Bollywoodské kinematografie. Řada finančně nesmírně dobře zaštitěných festivalů v Perském zálivu se v současnosti soustředí na Bollywood, nesrovnatelně víc než jakýkoliv festival na Západě. V souvislosti s nimi mě zajímá hlavně otázka luxusu, stylu a obecně glamouru. Na Západě dnes převládá tendence proti glamouru, proti červenému koberci, což ale rozhodně není případ Středního východu či Asie. V Pusanu červený koberec expandoval na chodníky, každý hotel má své místo, kde se mohou návštěvníci fotografovat jako hvězdy.

Není tohle ale přirozený koloběh odlišování a vytváření identity? Festivaly na západě definoval červený koberec a hvězdy, ale v současnosti se demokratizují a přiklánějí k alternativě, nezřídka ironicky. Naproti tomu mladší festivaly v Asii či jinde svoji tvář hledají a používají styl, a luxus je jednou z cest, jak se odlišit.

Možná, ale musíme pochopit, že glamour k festivalům patří, a to, že Evropa nastoupila cestu jakési úspěšnosti a skromnosti, ještě neznamena, že tohle téma hodíme do koše.

Dalším z témat, které zaměstnává kritiky, akademiky i praktiky, je neustálý nárůst počtu festivalů. Jak vnímáte jejich zvyšující se počet?

V momentě, kdy se snažíme vnutit nějakou logiku a strukturu festivalové galaxii, musí naše pokusy nevyhnutelně selhat. Už jsem to dávno přestala dělat. Slýchám z mnoha stran, že je příliš festivalů. Třeba Mike Cousins jejich nárůst ve svých článcích milionkrát kritizoval. Marijke de Valck, na druhou stranu, nárůst festivalů nevnímá jako problém, protože podle ní vytváří porézní, mnohvrstevnatou strukturu a nevstupují do konfliktu. Jejich počet může růst, aniž by systém zkolaboval.

Z mého pohledu není problém samotný nárůst, ale plýtvání lidskou energií, zkušenostmi, potenciálem a zdroji. Za každým festivalem stojí tým organizátorů a lidí vytvářejících program, a ti se kvůli rostoucí konkurenci nemohou dostatečně profesionalizovat. Každý festival si hlídá své místo, svůj zájem, nespolupracuje s jinými. Například v Německu, a takových případů by se našly desítky, existují dva identické festivaly zaměřené na filmy z východní Evropy — v Chotěbuzi a Wiesbadenu. Každý z nich přitom trvá na tom, že bude promítat jen filmy v premiéře. Vzájemná exkluzivita je naprosto neúčinným plýtváním energie. Každý z festivalů má jiné publikum, takže, i kdyby měly identický program, nebyl by to problém.

Pokud by funkcí festivalu skutečně bylo dostat filmy k co nejvíce lidem, tak by mezi nimi neexistoval konflikt. Ale protože nejsou pro publikum, ale pro jiné zájmové skupiny, konkurují si. Dva týmy dělají tu samou práci, namísto aby se spojily do jedné velké akce s jedním týmem a vytvořily festival, který by mohl cestovat po deseti městech. V současnosti se ale vynořuje tendence, jež jde proti tomuto trendu, a to v souvislosti s dokumentárními festivaly. Festivaly dokumentárních filmů spolupracují. To dokazuje, že nemůžeme zobecňovat a mluvit o jediném festivalovém okruhu. Měli bychom namísto toho začít zkoumat menší paralelní okruhy (ať už ty existující nebo ty vytvářející se), jež fungují ve dle těch mainstreamových.

S nárůstem počtu festivalů také klesají zdroje na jejich financování a ozývají se hlasy, že systém směřuje ke kolapsu, protože jednoduše nebude dost veřejných peněz, na nichž jsou festivaly nejvíce závislé. Že tedy zmizí platforma, kde je možné prezentovat určitý typ filmů.

Tohle je nejmarkantněji vidět v Itálii. Přestože se nerada zaměřuji na festivaly v rámci jednoho státu, italský případ je užitečný, protože tamní festivaly jsou zavedené a vyvinuté. Otázka množství festivalů a nedostatku financování se objevovala v podstatě v každém rozhovoru, který jsem s Italy vedla. Festivaly mezi sebou nekomunikují. Bojují o peníze a žijí v neustálém strachu, že přijde jiný festival, předloží lepší projekt, a zdroje jim odvede. Na druhou stranu, i když klesají veřejné finance, festivaly jsou schopné najít zdroje jinde.

Jako obecně platná stále přetrvává vize festivalů jako alternativní distribuční platformy. Vy s tímto konceptem nesouhlasíte. Změnil se váš názor s digitalizací a dalšími proměnami audiovize?

Festivaly není možné vnímat jako alternativní distribuční síť. Jednoduše jí nejsou. Vztah distribuce a festivalů je přitom jednou z otázek, na které lze odpovědět pouze tehdy, začleníme-li festivaly jasně do kontextu studia filmové kultury. Od začátku výzkumu jsme se zabírali tím, jestli spadají festivaly do distribuce, nebo do oblasti uvádění filmů. Shodli jsme se, že je to prostor spojený s uváděním, protože promítání filmu na festivalu nepřinese distributorovi jasně měřitelné zisky. Což souvisí s povahou konání festivalu jednou ročně, na jedné lokaci, zacílené na určité publikum. Festivaly tak mohou vytvořit stálý, ale nikdy permanentní prostor pro uvádění filmů, který požaduje distributor. Distributor chce kontinuitu, ale festival kontinuitu narušuje a narušuje i řetězec nabídky.

S narušením kontinuity a nabídky se pojí i obava distributorů, že zvyšující se počet festivalů zasahuje příliš razantně do standardní kino-distribuce, kdy filmy končí na festivalech, které nabízejí distributorům nevýhodnější podmínky, a už se nedostanou do kin...

To je jistě problém. Někdo bude tvrdit, jako před lety já, že nárůst festivalů je pozitivní, protože přináší báječnou diverzitu. Seděla jsem tehdy v panelu s inuitským filmařem z Kanady, tvůrcem ze Senegalu a alžírským režisérem pracujícím v Holandsku a přizvali jsme si, jak jsou festivaly skvělé, protože otevírají možnosti prezentovat rozmanitou filmovou kulturu. Naši harmonii utnul poslední z panelistů Paul Willemen, příkrou kritikou festivalů jako likvidátorů tvůrčí a filmové rozmanitosti, jako akcí, které filmy nepodporují, ale omezují, selektují a uzavírají jim přístup. Distributoři ale často považují festivaly za součást lokální distribuční sítě. Pokud mají licenci na konkrétní film, je jim jedno, jestli jej obehrají na festivalu nebo v kinech. Distributor se může domnívat, že třemi projekty na festivalu vyčerpá potenciál filmu, jak nejlépe mohl. Jako ve všem ostatním, existuje více než jeden obchodní model. Pokud distributor věří, že festival je ten správný prostor pro uvedení filmu, tak z jeho pohledu nejsou festivaly překážka.

Pokud jsme se bavily o překážkách výzkumu festivalů, zdá se mi, že jednou z těch obecných a přetrvávajících je rozpor mezi teorií a praxí. V tom smyslu, že řada akademiků věnujících se výzkumu fungování současných festivalů třeba velmi prozaicky na žádném z nich nikdy nebyla a teoretizují ze vzdálenosti nepoučené praxí...

Distanc je problém, ale na druhou stranu, organizátoři festivalů si drží akademiky od těla. V začátcích byli akademici s festivaly velmi silně propojeni — to ale časem vyprchalo. Řada festivalů nenabízí v současnosti ani akreditace pro akademiky. Mnozí organizátoři nechtějí svolit k zúčastněnému pozorování (participant observation). Přičemž zúčastněné pozorování je metodologicky klíčové. Dosadit pozorovatele po dobu jednoho roku na vybraný festival by bylo nedoceníitelné, ale festivaly jsou tajnůstkářské. Jsem přesvědčená, že jich existuje řada, hlavně v Evropě, kde se běžně perou peníze a organizátoři logicky nechtějí, aby někdo zkoumal jejich finanční záležitosti. Což v důsledku znamená, že část kulturního života je využívána k přesměrovávání fondů. Vzniká tak paradoxní situace, kdy Evropa nařiká, že není dost peněz na kulturu, ale některé kulturní organizace jsou černé díry. Vzhledem k tomu, že většina evropských festivalů je alespoň částečně financována prostřednictvím státních, veřejných organizací a peněz, nabízí se rozkrývání finančních toků jako legitimní oblast výzkumu.

Nepotřebujeme další studie zaměřené na národní festivaly, ale více empirických studií založených na stínování organizátorů, na přímém pozorování, které by nám umožnily pochopit nezprostředkovaně, jak festivaly během roku fungují. Dělat smysluplný empirický výzkum je ale skoro nemožné. Plánuji zkusit takový projekt na festivalu v Hong Kongu nebo Pusanu, protože přesvědčit tamní organizátory je snazší než ty v Evropě.