

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA
Teorie filmové a multimediální tvorby

DISERTAČNÍ PRÁCE

**FESTIVALY JAKO REFERENČNÍ RÁMCE
KVALITY ČESKÉHO FILMU
*AUTOETNOGRAFIE PRODUCENTA
VE FILMOVÉM POLI***

Radim Procházka

Vedoucí práce: doc. Vít Janeček

Oponenti práce:

Datum obhajoby:

Přidělovaný akademický titul: Ph.D.

Praha, 2021

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE
FILM AND TV SCHOOL
Theory of Film and Multimedia Production

DISSERTATION

**FESTIVALS AS REFERENCE
FRAMEWORKS FOR CZECH
FILM QUALITY**
*AUTOETHNOGRAPHY OF THE PRODUCER
IN THE FILM FIELD*

Radim Procházka

Supervisor: doc. Vít Janeček

Opponents of the thesis:

Date of vindication:

Awarded academy degree: Ph.D.

Prague, 2021

In memoriam Karlu Vachkovi.

Tuto práci věnuji Evě.

Poděkování:

Rád bych poděkoval všem, kteří mi dopomohli ke zdárnému dokončení této práce, především vedoucímu doc. Vítu Janečkovi za jeho dlouholetou nepolevující pomoc, trpělivost a podporu. Doc. Petru Szczepanikovi vděčím především za metodologickou inspiraci, kterou jsem rozvíjel rovněž v debatě se sociologem doc. Zdeňkem Konopáskem. Šéfredaktorce *Illuminace* doc. Lucii Česálkové děkuji za to, že mi umožnila obhájit dílčí výstupy doktorského výzkumu v recenzním řízení, a Mgr. Tomáši Dvořákovi, Ph.D., za pomoc s tématem textu pro tento odborný časopis. Mgr. Radomíru Kokešovi, Ph.D., děkuji za povzbuzování a dodávání odborného sebevědomí a editorce *dok.revue* Kamile Boháčkové za redakční pomoc s částí mého výzkumného deníku týkající se roku 2020. Mgr. Heleně Bendové děkuji za podporu výzkumu ze strany mé almy mater. PhDr. Iloně Sejkorové děkuji za pomoc s překonáváním organizačních nástrah doktorského studia. Děkuji rovněž všem kolegům, se kterými jsem se v posledních letech profesně setkával a mohl tak naplňovat záměry tohoto výzkumu a jejichž jména a rozhovory či korespondenci s nimi cituji ve své práci. Především jsou to Mikuláš Novotný, Marek Hovorka, Apolena Rychlíková, Martin Mareček a Jan Gogola ml. Za jazykové korektury děkuji manželům Jitce a Michalu Chlebounovým a jejich firmě *imprimis*.

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem disertační práci na téma *Festivaly jako referenční rámce kvality českého filmu. Autoetnografie producenta ve filmovém poli* vypracoval samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

V Praze, 31. 3. 2021



.....
podpis

Upozornění:

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy, tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

Abstrakt:

Hlavním východiskem autoetnografického výzkumu producenta Radima Procházky je deník zúčastněného pozorovatele, který si vedl v letech 2016 až 2020 a popisoval v něm především festivalové pole jako prostor možností filmové produkce. Slovy jednoho z citovaných autorů Jamese F. Englishe se festivaly „staly všudypřítomným a nepříjemně nezbytným nástrojem kulturní transakce“. Práce analyzuje roli tohoto „nástroje“ pro pozici producenta ve filmovém poli. Klíčovým autorem, jehož díla Procházka produkoval a na festivalovém okruhu prezentoval, byl režisér Karel Vachek, jenž se svými mnohahodinovými „filmovými romány“ zaujímal radikální pozici. Procházka tak musel překonávat konflikt mezi dispozicemi obecně spojovanými s producentstvím a odlišnými dispozicemi režiséra, který měl navíc jako učitel na filmové škole formující vliv i na jeho tvůrčí habitus. Deník Procházka konfrontuje s dalším etnografickým materiálem, který nashromáždil – především s korespondencí a s články, které o producentství ve stejném období publikoval. Práce je koncipována jako fiktivní rozhovor, jež autor coby „umělec“ a „vědec“ vede sám se sebou nad terénními zápisy autoetnografického zúčastněného pozorování významných mezinárodních festivalů, kterých se v různých rolích (producent, režisér, výzkumník, funkcionář, divák atd.) zúčastnil.

Abstract:

The main starting point for the autoethnographic research of producer Radim Procházka is the diary of a participating observer, who kept it from 2016 to 2020 and described in it mainly the festival field as a space for the possibilities of film production. In the words of one of the quoted authors, James F. English, festivals “have become a ubiquitous and unpleasantly necessary tool of cultural transaction”. The work analyses the role of this “tool” for the position of the producer in the film field. The key author, whose works Procházka produced and presented on the festival circuit, was director Karel Vachek, who took a radical position with his many-hour “film novels”. Procházka thus had to overcome the conflict between the dispositions generally associated with production, and the different dispositions of the director, who also had a formative influence on his creative habit as a teacher at a film school. The diary Procházka confronts with other ethnographic material that it has collected – especially with correspondence and articles that it has published about production in the same period. The work is conceived as a fictional interview, which the author as an “artist” and “scientist” leads with himself over the field records of autoethnographic participant observation of major European festivals, in which he participated in various roles (producer, director, researcher, official, spectator, etc.).

Bibliografický záznam:

PROCHÁZKA, Radim. *Festivaly jako referenční rámce kvality českého filmu. Autoetnografie producenta ve filmovém poli*. Praha, 2021. Disertační práce. FAMU. Vedoucí práce doc. Vít Janeček

Obsah

1. Předmluva. Povolání producent aneb Weinstein, Pomeje a my. Formulace hypotéz.....	11
2. Prolog pod lampou	17
3. „Chtěl si zrovna dojít uvařit kávu, když zazvonil telefon“ aneb Deník zúčastněného pozorovatele jako funkční metoda výzkumu kinematografie. Odmítnutý článek do sborníku	20
4. Autoetnografické pozorování sebe sama	28
5. Struktura filmového pole. Teoretická východiska a základní pojmy.....	34
6. Festivalový okruh jako mocenské pole a prostor možností k zaujímání pozice producenta	49
6.1. Tam, kde se píšou dějiny filmu. Cannes 2016	49
6.2. Jak se vybírají filmy do festivalového programu. Dok Leipzig 2016.....	52
6.3. Můj film je na prodej. Festival IDFA a jeho trh Docs for Sales 2016	53
6.4. „Sto zbytečných schůzek.“ IDFA Forum 2019.....	55
6.5. S vlastním filmem v programu festivalu. Vision du Réel Nyon 2018	56
6.6. Odmítán festivaly. Karlovy Vary 2016–2020, Finále Plzeň 2017, Sundance 2019.....	58
6.7. Akceptován, ale... CoCo 2018.....	61
6.8. Shrnutí	62
6.9. „Festival s hlavou, ale bez srdce“ aneb epistolární autoetnografická novela. Zaujímání pozice autorů vůči festivalu. MFDF Jihlava 2017	63
6.10. S „maestro“ Vachkem na MFF Rotterdam	73
7. Zaujímání pozice producenta ve filmovém poli.....	75
7.1. Vymezování se	75
7.2. „Na východ od Západu“. České filmové pole jako podpole evropské kinematografie	79
7.3. Pandemie jako vnější síla ovlivňují pozici producenta	82
7.4. Zaujímání pozice producenta.....	83
Příloha A: Zhuštěný popis zúčastněného pozorovatele: Dramaturgický inkubátor	89
8. Proti všem? Pozice Karla Vachka ve filmovém poli.....	96

8.1. Vymezování se	99
8.2. Reakce filmového pole.....	103
8.3. Vachek v akademickém poli	105
8.4. Pole Vachek.....	109
9. Epilog při slabém internetovém připojení	112
10. Doslov. Producentství strategie	114
11. Seznam literatury	118

1. Předmluva. Povolání producent aneb Weinstein, Pomeje a my. Formulace hypotéz

Existuje profese, o které většina laiků netuší, co přesně dělá, zato všichni od filmu ji chovají v úctě, nebo se tak alespoň tváří – filmový producent. Přitom právě na něm nebo na ní záleží, možná ještě více než na režisérech a režisérkách, jaká kinematografie bude. A já jsem představitelem této profese, a tak není od věci se pokusit o její vědeckou reflexi. Koneckonců ani moje děti často nedokážou uspokojit své učitele přesvědčivou odpovědí na jednoduchou otázku „Co dělá tvůj tatínek?“.

V té trochu tajemné roli se já i většina mých kolegů cítí dobře. Považujeme se za kardinály de Richelieu, kteří z pozadí tahají za nitky. Trocha zviditelnění ale neuškodí, králi Francie se díky tomu určitě nestaneme, ale snad to pomůže porozumět nám a s námi i provozu současné (nejen české) kinematografie. Zvláště v dnešní době, kdy se mnoho lidí cítí povoláno posuzovat nejen kvalitu filmů, ale například i to, kolik diváků musí film zhlédnout, aby byl hoděn veřejné podpory, nebo jaký smysl mají filmové festivaly, které jsou zejména pro evropského producenta stále významnějším místem jeho modu operandi.

Když se zeptáme laické veřejnosti, zda zná nějakého producenta, na koho si lidi vzpomenou? Nejznámější je dnes určitě Harvey Weinstein. Ale ne kvůli *Pulp Fiction: Historkám z podsvětí* (*Pulp Fiction*, 1994, Quentin Tarantino) nebo *Zamilovanému Shakespearovi* (*Shakespeare in Love*, 1998, John Madden), které vedle dalších známých filmů vyprodukoval. Proslavilo ho zveřejnění informací o jeho sexuálním obtěžování, které nastartovalo kampaň #MeToo. A kdo je známý v Česku? Dle vlastního dotazování vím, že si lidé po delším přemýšlení vybaví Jiřího Pomeje. Ovšem jeho nejznámějším producentským počinem byly dluhy, které „nasekal“ při produkci filmu *Andělská tvář* (2001, Zdeněk Troška). Takže zase trochu složitá reference pro zodpovězení otázky „Co ten tvůj tatínek vlastně dělá?“.

Když před pár lety hledala Asociace producentů v audiovizí někoho, kdo by za ni mohl lobbovat v parlamentu, přesvědčila Jana Svěráka, aby se nechal zvolit do jejího předsednictva. Jako jediného z našich řad ho totiž znají všichni zákonodárci. Ano, slyším tu drobnou výhradu – Jan Svěrák je především a hlavně režisér, a to dokonce oscarový, což je hlavní důvod, proč se volení zástupci lidu cítí poctěni, když s ním promluví. Ale Jan Svěrák je také producentem téměř všech svých filmů. S dalšími partnery (neboli koproducenty) pro ně zajišťuje financování, což je hlavní a nejpragmatictější „raison d'être“ existence producentů.

Ale bohužel, či bohudík, se ani divácky úspěšný producent Svěrák nepohybuje ve světě „investuji, levněji vyrobím a se ziskem prodám“. Tenhle prostý byznysmodel

funguje většinou jen v Hollywoodu. Náklady na výrobu filmů v malých jazycích, jako je čeština, jsou dnes objektivně daleko vyšší než jejich potenciální výnosy. My producenti ale věříme, že vytváříme kulturní hodnoty, a tudíž si zasloužíme veřejnou podporu. Tedy (tzv. měkké) peníze, jejichž přidělení se neměří potenciálním ziskem a o které jde při financování filmu především.

Producenti jsou tedy v každodenní praxi především žadateli o různé granty a manažery transparentního nakládání s nimi. Do tabulek, příkazů, zákazů, definic, a především finančních limitů musejí vměstnat něco tak neuchopitelného, nenaplánovatelného a drahého, jako je filmová tvorba. V širším kontextu pak promýšlejí a nastavují institucionální mantinely fungování kinematografie, takže vedou téměř permanentní debatu s institucemi státními a veřejnoprávními, ale také s politiky o tom, jaký smysl má jejich práce pro společnost a jak se má financovat.

Producent umožňuje jiným tvořit a to je tvořivé gesto samo o sobě. Producent je nejbližším a nejdlohodobějším partnerem režiséra, tedy hlavního autora filmového díla. Měl by na něj být napojený, měl by rozumět jeho intuici, měl by mu stačit intelektuálně, měl by u něj požívat autority. Zvykl jsem si přirovnávat producenta k překladateli, který okolnímu světu tlumočí umělecké záměry autorů a snaží se pro ně získat podporu. Takže je to možná i diplomat a vyjednávač, zkrátka onen kardinál de Richelieu, který v pozadí tahá za nitky. Ovšem spíše než bezcitným pragmatikem, který jde přes mrtvolu, by měl být realistickým idealistou.

Producenti svým vkusem, či častěji možná nevkusem, a svou odvahou, či častěji možná bojácností, rozhodují o tom, jaké filmy nakonec vzniknou a nevzniknou. Jsou dveřníky, kteří drží klíč k tomu, kdo ve tvrdé konkurenci dostane šanci. Jsou v pravidelném kontaktu s ostatními představiteli kinematografie a politickou mocí, která si díky nim dělá obrázek o tom, jak tvůrci uvažují, jaké mají cíle a jaké potřebují podmínky ke své tvorbě. A mohou ovlivnit také povědomí veřejnosti o tom, co je současná kinematografie a jaké je její postavení v rámci současného umění.

Učitelům mých dětí by tohle vysvětlení mohlo stačit, já jsem se ale rozhodl svoji pozici pochopit více do hloubky. Jaká přesně je? Na základě čeho se rozhoduji? Co je pro mne hodnotou a jaká jsou „pravidla filmového umění“, která mé chování ovlivňují? Jaké jsou mé „výslovné záměry, vědomé strategie a explicitní projekty“? (Bourdieu, 2004, s. 69) A nakolik moje vlastní pozice vypovídá o celkové situaci filmového pole?

Původní záměr práce se kryje s mojí snahou o zaujetí pozice v poli mezinárodního filmu. V nulté dekádě 21. století se mi v českém filmovém poli dostalo díky spolupráci s Robertem Sedláčkem a Karlem Vachkem nečekaného posvěcení v podobě zisku Českého lva a dalších ocenění i uznání od mnoha filmařů. Myslím, že nebylo úplně zasloužené. Jako bych byl jen v pravý čas na pravém místě. Na začátku desáté dekády jsem se rozhodl získat pozici v mezinárodním poli, což se ukázalo být

podstatně náročnějším a dlouhodobějším procesem, který vyžadoval větší pracovní úsilí, specializaci a získávání zcela jiného sociálního kapitálu. Ve stejné době jsem se rozhodl i pro doktorské studium. Jelikož hlavním zdrojem posvěcení mé filmařské práce je mezinárodní festivalové pole, stalo se logickým tématem i mojí disertační práce.

Hlavním zdrojem dat mého autoetnografického výzkumu je Deník zúčastněného pozorovatele, který jsem si vedl v letech 2016 až 2020. Zúčastněné pozorování postupně svádělo moji pozornost více k vlastní osobě a tím i k procesu mého individuálního zaujímání pozice ve festivalovém poli. Využil jsem situace relativního „nováčka“ a soustředil se na popis postupného objevování prostorů možností, který pro mne filmové festivaly nabízejí. Pozice nově příchozího a okamžik změny, začátku či konfliktu jsou ideálním východiskem pro autobiografický výzkum (viz např. Ellis, Adams, Bochner, 2011).

Při průběžném zpětném vyhodnocování svých deníkových záznamů jsem si nemohl nevšimnout, jak se stále více týkají celého filmového pole a mé pozice v něm. „Mění se mi ta doktorandská práce a sebereflexe pod rukama. Nad čím nejvíce přemýšlím a co je klíčové, je moje vlastní proměna.“¹

Jako bych se postupně dostával z jednoho pole do dalšího – širšího a nadřazeného. Začal jsem své pozorování ve festivalovém poli, posunul se do filmového pole a nakonec výzkum vyvrcholil zkoumáním mé společenské trajektorie těmito poli, ze kterého vyvozují obecné strategie zaujímání pozice producenta ve filmovém poli se zvláštním důrazem na pole festivalové.

Zápisy rovněž zpětně dokládají, jak klíčovým byl pro mne Karel Vachek. Jako můj učitel mě vybavil dispozicemi, které jen obtížně vedou k zisku ekonomického kapitálu. Jako režisér pak zaujímal v českém i mezinárodním poli radikální pozici se svými mnohahodinovými „filmovými romány“. Coby jeho producent jsem tak musel překonávat vnitřní i vnější konflikt mezi tím, co považuje za „symbolický kapitál“, „posvěcení“ či „pozici“², většina aktérů filmového pole, a často zcela odlišnými dispozicemi režiséra. Tahle práce je výsledkem mého pozorování a pokusem strukturovat a interpretovat vlastní přerod (zaujímání pozice) provázený vymezováním se ke Karlu Vachkovi jako pólu filmového pole. Můj příběh je příběhem v mnohém typickým a lze zobecnit jako obraz představitele minoritní, periferní kinematografie, který se snaží prosadit v zahraničí.

Disertace obsahuje tři hlavní kapitoly:

¹ Zápis z Deníku zúčastněného pozorovatele 03122018.

² „Pole“, „symbolický kapitál“, „posvěcení“, „dispozice“ a „pozice“ jsou základní pojmy teorie literárního pole, jejímž autorem je francouzský sociolog Pierre Bourdieu. Podrobněji se k nim vrátím v dalších kapitolách.

- V **první** (kapitola 6 – Festivalový okruh jako mocenské pole a prostor možností) se snažím popsat prostor možností, které skýtají filmové festivaly.
- Ve **druhé** (kapitola 7 – Festivalový okruh jako mocenské pole a prostor možností) popisují své zaujímání pozice producenta.
- Ve **třetí** (kapitola 8 – Proti všem? Pozice Karla Vachka ve filmovém poli) nahlížím na Karla Vachka a jeho specifickou pozici ve filmovém poli.

Základní a neupřímnější výzkumná otázka, kterou si tímto výzkumem kladu, je, kdo jsem a kam směřuji. Skrytým záměrem je snaha ověřit si, zda postupuji správně, zda jsou má rozhodnutí stále autentická, anebo je až příliš ovlivňuje očekávání okolí. „Jaký je podíl vědomé kalkulace v objektivních strategiích? [...] Stačí si přečíst literární svědectví, korespondenci, deníky [...], abychom se přesvědčili, že neexistuje jednoduchá odpověď a že jasnozřivost, vždy pouze částečná, je opět záležitostí pozice a trajektorie v poli, a mění se tedy v závislosti na činitelích a na momentu.“ (Bourdieu, 2010, s. 358)

Podíváme-li se na současnou vlivnou klasifikaci stavu českého filmového pole a mé pozice v něm, jak ji navrhl Petr Szczepanik s kolegy³, pak mám nejbližší k poli A2, tedy okrajově uměleckému. Patřím také do podpolí zúžené produkce dokumentárního a animovaného filmu. Touto prací zkoumám hranici mezi okrajem a centrem (ve smyslu geografickém i žánrovém). Popisují svoji snahu tuto hranici překračovat a obavy, co tímto překračováním ztrácím. Mnoho aktérů v poli zúžené produkce řeší podobný rozpor. Ředitel MFDF Jihlava Marek Hovorka mi v soukromém rozhovoru řekl (27032018), že hledá filmy, které přežijí 30 let. Sundance a IDFA se podle něj zaměřují pouze na dnešní slávu. My filmoví tvůrci chceme a potřebujeme obojí. I kdybychom se osobně spokojili pouze s chimérou budoucího ocenění, potřebujeme na svoji stranu získat instituce, které nám pomáhají financovat naše filmy. A ty vyžadují měřitelné výsledky už dnes. Má autobiografická studie by měla přinést odpověď na otázku, zda a jakými způsoby je možné tyto dvě perspektivy, které jsou často považovány za nesmiřitelné, smířit.

Festivaly jsou v poli uměleckého filmu hlavními referenčními rámci kvality českého filmu. Jejich symbolický kapitál přináší tvůrcům z periferních kinematografií klíčové posvěcení. To samé platí z perspektivy žánrů. Aktéři polí zúžené produkce získávají úspěchem na festivalech zpětně posvěcení v kulturním poli na lokální úrovni. Jde o jistý druh „obraný“ proti konkurentům, kteří „měří svůj úspěch masou oslovené veřejnosti“ (Bourdieu, 2010, s. 440). U filmových fondů, veřejnoprávních televizí

³ Podle autorů jsou příslušníci pole A2 vědomě na okraji, bez ambic oslovit mainstreamové publikum, natáčejí méně mezinárodních koprodukcí, své filmy šíří především pomocí festivalů a jejich publikum je artové nebo také festivalové (Szczepanik ed. 2015).

a dalších poskytovatelů „neinvestiční“ finanční podpory „směňují“ symbolický kapitál festivalového úspěchu za ekonomický kapitál umožňující další tvorbu. V některých zemích dokonce existuje tzv. automatická podpora, pro kterou může být úspěch na festivalu jediným kritériem přidělení finančních prostředků na budoucí produkci. Prakticky všechny ostatní typy tzv. selektivní podpory na národní i mezinárodní úrovni obsahují jako jedno z hodnotících kritérií kredit žadatele, který se v poli zúžené produkce odvozuje především z festivalových úspěchů.

„Festivaly a přehlídky jsou nejčastějším výchozím bodem cesty českého filmu do zahraničí,“ píše se v dokumentu Státního fondu kinematografie *Dlouhodobá koncepce 2017–2022*⁴. A směrem k domácí kinodistribuci autoři dodávají: „V rámci kinodistribuce bude Fond podporovat přístup na trh především menšinových a uměleckých filmů s cílem spíše diverzifikovat distribuční nabídku než maximalizovat celkovou návštěvnost. Podpora je určena také projektům úspěšně uvedeným v zahraničí, aby se filmy, které např. získaly ocenění na prestižních festivalech, dostaly do širšího povědomí domácího publika.“ V dokumentu o 2 500 slovech se „festival“ v různých podobách vyskytuje celkem 29krát. Fond popisuje celou škálu priorit své podpory, mezi které patří

- podpora festivalových industry akcí (jako míst pro setkávání a vzdělávání filmových profesionálů),
- podpora účasti krátkých filmů na festivalech (jako alternativa omezených možností kinodistribuce),
- podpora domácích festivalů (jako alternativy ke klasické distribuci),
- podpora účasti českých filmů v programech významných festivalů (jako způsob propagace české kinematografie na mezinárodní úrovni).⁵

„Cest ke zviditelnění českých filmů v zahraniční distribuci je několik: mezinárodní koprodukce, spolupráce s festivalovými dramaturgy, sales agenty a zahraničními distributory nebo pořádání zahraničních akcí zaměřených na českou kinematografii. Aby ovšem mohlo dojít k celkovému zlepšení situace, je nutné zejména zdokonalit způsoby, jakými se české filmy prezentují zahraničním filmovým profesionálům. Česká kinematografie by měla být důstojně představována na

⁴ *Dlouhodobá koncepce 2017–2022*. Dostupné z WWW:

<https://fondkinematografie.cz/assets/media/files/legislativa/DK_A5_FIN_online_kor5_FIN.pdf>.

⁵ Jednotlivé kategorie podpory stejně jako vysvětlení jejich přínosu v závorkách jsou převzaty z dlouhodobé koncepce Fondu. Dokládají tak význam, který festivaly pro fond coby normotvorný pól českého filmového pole představují. Současně svědčí o tom, jak Fond definuje jejich konkrétní přínos pro kinematografii.

mezinárodních festivalech a čeští filmaři by se měli stát žádanými partnery zahraničních tvůrců.“⁶

Všechny výše uvedené kategorie jsou analyzovány také v této autoetnografické studii. Zkoumám v ní strategie, které filmový producent vůči filmovým festivalům uplatňuje, aby se prosadil.

Vzhledem k tomu, že práce má v duchu autoetnografické metodologie experimentální formu fiktivního dialogu, snažil jsem se tomu přizpůsobit také grafickou úpravu textu, která se tak nemůže vždy stoprocentně držet pravidel obsažených ve Výnosech rektora AMU pro jednotnou úpravu vysokoškolských kvalifikačních prací.⁷

⁶ Viz poznámka 3.

⁷ Výnosy rektora 2/2006, 4/2006 a 4/2009 dostupné z WWW:
<<https://www.amu.cz/cs/studium/bakalarske-diplomove-a-disertacni-prace-vskp/>>.

2. Prolog pod lampou

Čím sem myslil více, tím mi se ta cesta líbila lépe.⁸

(Jan Amos Komenský)

VĚDEC: Vyprávějte mi prosím, příteli, znovu moji oblíbenou historku, jak jste se ocitl zmatený pod lampou na Suchém vršku.

UMĚLEC: A vy se mi zase budete smát jako obvykle.

VĚDEC: Dobře víte, že se vám nevysmívám.

UMĚLEC (*ironicky*): Jasně, vyvolává to ve vás „vnitřní smích“ (Vachek, 2004, s. 128).

VĚDEC: Ano, mám radost, že jsme společně nahlédli vlastní nedostatečnost a pochopili trochu více fungování světa. Ale začněte už.

UMĚLEC: Letos to bude už dvacet let, bylo léto 2001. Pracoval jsem v té době jako novinář v Hospodářských novinách a po práci točil filmy s režisérem Robertem Sedláčkem. Dva krátké jsem sám i režíroval, takže jsem si dodal odvahu přihlásit se na FAMU. No a kolega Sedláček mi domluvil setkání se svým oblíbeným pedagogem Karlem Vachkem. Znal jsem jej jen málo, Sedláček mne vzal pár let předtím do divadla Archa na projekci jeho filmu *Nový Hyperion aneb Volnost, rovnost, bratrství* (1992, Karel Vachek). Tehdy se mi film nelíbil, ale něčím mne fascinoval. Tušil jsem vnitřní řád a tempo, i když na povrchu to bylo „páté přes deváté“. Pamatuji si, že mi udělalo radost, že na náš film *Tenkrát 2: Šance pro Slovensko* (2000, Robert Sedláček) přišlo víc diváků.

VĚDEC: Vzpomínám si. Na nás přišlo asi 20 lidí a na Vachka 15.

UMĚLEC: Jste příliš exaktní. Nemůžete si to pamatovat, a navíc mi kazíte radost.

VĚDEC: Připomínám, že jsme v pouhém prologu, prosím k věci.

UMĚLEC (*na chvíli se za myslí a pohlédne k oknu, jako by tam někde Vědec opravdu stál*): Stiskl jsem zvonek u dveří vysokého paneláku a přišel mi otevřít fousatý šedesátník s dýmkou v ruce. Při podání ruky se uklonil, trochu s přehrávanou úctou a trochu jako by chtěl současně uhnout pohledem. Vstoupil jsem do bytu, kam jsem měl následujících skoro dvacet let chodit

⁸ Komenský 2021, s. 2.

ve větších či menších intervalech na studentské konzultace, pracovní porady i pro rady do života.

VĚDEC: Ale co jste mu přinesl? To je podstatnější.

Umělec: Počkejte ještě. Všude kolem stěn byla knihovna na míru. Knihy v ní byly v jednotlivých policích vždy pouze v jednom formátu, všechny stejně vysoké, a hned nad nimi další police. Naprosto efektivní a efektní současně. Já, tehdy mladistvý intelektuál, pyšný na svoji utěšeně se rozrůstající domácí knihovnu, jsem záviděl.

Pustil jsem mu svůj první film *Gottwald: odkud a kam* (2000, Radim Procházka). Jsem ze stejného města jako „první dělnický prezident“ a film vyprávěl skrze příběhy obětí i řadových aktérů o absurdní ideologické manipulaci spojené s Gottwaldovým narozením i úmrtím. Ten film je dodnes v televizi mým nejreprízovanějším, vždycky se hodí k nějakému smutnému výročí.

VĚDEC: Potvrzuje verzi dějin, kterou píšou vítězové. Později jsem se pokusil tenhle dějinný princip popsat v diplomové práci *Limity dokumentárních verzí dějin* (Procházka, 2006).

UMĚLEC: Teď zase trochu předbíháte vy. Vachek nerozporoval ten film jako celek. Stačila mu jedna fotografie pouliční lampy, kterou jsem použil.

VĚDEC: Ta slavná lampa, pod kterou podle komunistických hagiografů musela číst Gottwaldova matka, protože byla z chudých poměrů?

UMĚLEC: Ano, právě ona. A Vachek mi po projekci povídá: „Víte, že moje matka taky musela číst pod lampou?“ „Proč mi to říká? Mluví o jiném filmu, mluví o jiné postavě, o jiné době, vždyť to nedává logiku,“ pomyslel jsem si. Své konstatování rozvedl, ale nijak zvlášť to můj dojem z návštěvy nezachránilo, spíše naopak. Mluvil o kolektivizaci jako šanci pro mnohé bezzemky, jako o modernizaci, která probíhala i na Západě a proběhla by i bez komunistů u moci, jen méně násilnou formou.

VĚDEC (*vědoucně se usmívá*): Jeho tatínkovi vzali hotel.

UMĚLEC: To jsem tehdy netušil. Možná za hodinu, možná za dvě jsem stál pod pouliční lampou před Vachkovým domem, v ulici Suchý vršek číslo popisné 2121, a přemítal, co jsem právě zažil. Ta vzpomínka už z mojí hlavy nikdy nevytizí. Od té doby se v podstatě pořád dokola snažím objevit svou vlastní pouliční lampu, pod kterou bych se snažil přečíst, co dělám.

VĚDEC: Krásně řečeno. Teď je 16. ledna 2021. Pátek, jedna hodina po poledni a já jako každý pracovní den přerušuji naši debatu a tím i psaní

doktorské práce, protože odpoledne se opět musím vrátit ke každodenním pracovním povinnostem.

UMĚLEC: Dnes budu s portugalskými kolegy řešit předávání v Praze natočených záběrů animovaného filmu Jana Cechla *Lawrence z Morávie* (2021, Jan Cechl), který se bude postprodukovat v Lisabonu.

VĚDEC: Scházím do přízemí, kde si děti chystají něco k obědu. Manželka a pět dětí školou povinných. Všichni jsme zavření doma, kvůli přetrvávající pandemii covidu-19 jsme se naučili používat a prožívat nové slovo „lockdown“. Všichni pracujeme a studujeme z domova. Do odevzdání doktorské práce zbývají celé dva měsíce.

3. „Chtěl si zrovna dojít uvařit kávu, když zazvonil telefon“ aneb Deník zúčastněného pozorovatele jako funkční metoda výzkumu kinematografie. Odmítnutý článek do sborníku

VĚDEC: (13052017)⁹ Zápisy z deníku po sobě poprvé čtu a zpracovávám je. Využívám je do svého příspěvku na konferenci Teritoria umění, který se bude jmenovat „*Chtěl si zrovna dojít uvařit kávu, když zazvonil telefon*“ aneb *Deník zúčastněného pozorovatele jako funkční metoda výzkumu kinematografie*. U organizátorů jsem si prosadil kompletní znění názvu příspěvku. Nejprve v rámci krácení chtěli vynechat citát s kávou, ale trval jsem na něm. Zatím nemůžu nabídnout příliš mnoho načtené literatury a jiných řemeslných vědeckých fines, tak se musím snažit jinak – tohle je prostředek, jak zaujmout. Trochu autorské dramaturgie, smyslu pro pointu atd. Když se zachová jistá vědeckost, tak by to snad nemělo nikoho urazit.

UMĚLEC: Předstupuji před poloprázdný sál v suterénu budovy rektorátu AMU na Malostranském náměstí. A ujímám se slova...

Jako filmový praktik se každodenně dostávám do situací, které jsou ideálním a exkluzivním zdrojem primárních sociologických dat relevantních pro výzkum, který uskutečňuji v rámci svého doktorského studia. Mnohé situace svojí činností dokonce spoluvytvářím. Jak mohu tuhle výhodu využít ve výzkumu? Ideální východisko, a také inspiraci pro kolegy doktorandy, vidím v tzv. deníku zúčastněného pozorovatele. Tato přednáška je nástinem hledání optimální metodologie a teoretických východisek mé práce. Ohlédl jsem se v ní širěji za svým vysokoškolským vzděláním a teoretickým i profesním zázemím, které jsem si začal vytvářet nástupem na vysokou školu v roce 1993.

Ve své doktorské práci zkoumám vztah filmových festivalů a producentů. Zvláštní důraz kladu na vztah mezinárodních festivalů k českým producentům. Původní vztah festival versus producent představoval od počátků stýkání dvou relativně oddělených oblastí, kdy festival z nabídky aktuální produkce, dle své profilace a kritérií, vybíral a výběrem „posvěcoval“ nejpodstatnější díla, která v rámci svého schématu dále uváděl do procesu hodnotového testu formou

⁹ Dataci zápisů z deníku uvádím v závorce a ve formátu DDMMRRRR přímo v textu, na začátku každé citace. Citace uvozují uvozovkami, pouze pokud jsou součástí následně dopsaného interpretačního textu a pro porozumění je důležité je uvozovkami označit. V ostatních případech je záměrně nechávám volně splývat s později doplněným textem. Ve většině případů zachovávám přítomný čas zápisu.

soutěží a oceňování vítězů. Praxe posledních cca 30 let situaci zásadně obrací, festivaly vyvinuly nový nástroj, který se podílí na určování trendů již od počátků vývoje, a významně vstupují na pole filmové produkce (Srov. de Valck, Kredell, Loist ed., 2016).

V roce 2006 jsem absolvoval katedru dokumentární tvorby FAMU. Coby režisér jsem směřoval od politických a historických témat (např. *Papírový atentát*, 2007) přes větší zájem o samotný filmový materiál (*Drnovické catenaccio aneb Cesta do pravěku ekonomické transformace*, 2010, které coby primárně televizní film bylo natočeno na 8mm filmový negativ) až k zájmu o prostředí, ve kterém filmy vznikají (50 %, 2016, krátký film o fenoménu diskusního serveru CSFD.cz, díl z TV cyklu Arzenál¹⁰).

Jako producent jsem v minulosti spolupracoval zejména s Robertem Sedláčkem a s Karlem Vachkem.¹¹ Zároveň vzrůstal můj zájem o debutantské filmy a také o zahraniční koprodukce. Debutantům se věnuji dlouhodobě a systematicky – jak v roli producenta (mj. *Prach Víta Zapletala*, *Schmitke Štěpána Altrichtera*), tak také coby dramaturg pražského filmového klubu Cyklus Citrus, kde každý měsíc uvádím debutantské filmy a vedu veřejné diskuse s jejich autory. Nejnovější z mých mezinárodních koprodukcí je islandsko-český dokument *Efekt Vašulka* režisérky Hrafnildur Gunnarsdóttir, portrét průkopníků videoartu Woodyho a Steiny Vašulkových, který se promítal na řadě světových festivalů včetně MFF Rotterdam nebo Sheffield Doc/Fest. Další oblastí mého profesního zájmu je rozvíjení žánrové tvorby (výpravny pop-věd *Čí je moje dítě*, který jsem režíroval společně s Markem Dudou, první český wildlife *Planeta Česko* Mariána Poláka nebo akční komedie *První akční hrdina* Jana Haluzy). Můj nejnovější režijní počín *Máme na víc* zahajoval MFDF Jihlava 2018. V autorské spolupráci s Robinem Kvapilem jsem v něm zachytil prezidentskou volební kampaň z pohledu poradce kandidáta Michala Horáčka. Neopustil jsem ani akademické pole FAMU, kde se kromě doktorského studia podílím v roli mentora mezinárodní katedry na výchově studentů z celého světa.¹²

Půjdeme-li hlouběji do historie, silně mne ovlivnilo i studium na FSV UK v 90. letech minulého století, kde k mým pedagogům patřily špičky sociálněvědních disciplín té doby (sociolog Miroslav Petrusek, historikové Jiří

¹⁰ Arzenál [TV cyklus]. Režie Lucie Králová, Martin Řezníček, Adam Ol'ha, Martin Švoma, Radim Procházka, ČR: Česká televize, 2016 (<http://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/10655115754-arzenal/213562267310007-50>).

¹¹ S Robertem Sedláčkem například trilogie *Tenkrát* (1999–2004), *Pravidla lži* (2006), *Rodina je základ státu* (2011). S Karlem Vachkem jsem natočil jeho tři poslední filmy.

¹² Jsem mentorem adeptů režie v Academy Preparation Program.

Rak, Jan Křen, ekolog Josef Vavroušek, politolog J. P. Kučera, psycholog Michal Černoušek, a další).

Následný nástup na FAMU na začátku nultých let přinesl především iniciační setkání s Karlem Vachkem. Považuji se za součást Generace Jihlava (Lucie Králová, Martin Mareček, Jan Gogola ml., Vít Klusák, Filip Remunda a další). Tohoto označení jsem spoluautorem, vyplynulo z debat autorů nad budoucím názvem sborníku *Generace Jihlava*¹³, jehož vznik jsem inicioval a v jehož předmluvě jsem napsal: „Šest nejzajímavějších autorů píšících o filmu v této knize vede dialog se šesti nejvýraznějšími zástupci nejsilnější porevoluční filmářské generace. [...] Žánry a metody se liší, ale autoři i režiséři až překvapivě často docházejí ke stejným závěrům. Věřím, že meziplanetární dialog českých kritiků a filmařů je tímto navázán a bude pokračovat!“ (Procházka, M.; Procházka R.; Česálková ed., 2014, s. 20)

Doktorské studium se pro mne na prahu 40. narozenin stalo výzvou k teoretické sebereflexi. Podobu vstupu do vědecké sféry ovlivnila zmíněná sociálněvědní zkušenost z 90. let, tj. magisterské studium masové komunikace. Dalším důležitým motivem byly osobní ambice, lze říci snobství, které bezpochyby zisk podobného titulu motivuje. Významná je také moje láska a úcta k akademickému prostředí, které jsem vždy i po skončení studia vyhledával, zajímal se o jeho fungování a využíval je jako prostředek sebereflexe. Studium mne velmi baví a vidím v něm i praktický význam: může nějakým způsobem rozvinout mé dosavadní pedagogické působení. Není také vyloučeno, že časem bude titul Ph.D. vyžadovaným standardem vysokoškolského pedagoga.

Pustit se do výzkumu jako extrémně časově vytížený filmový producent (a otec pěti dětí) ale s sebou přináší i velké problémy. Chybí mi vědecký „sicflajš“, kontinuita práce, hlubší znalost teorie i metodologie. Jako u filmu někdy stříhem zakrýváme nepřesvědčivé herecké výkony, tak já jsem hledal metodu, která by potlačila nedostatky a maximalizovala výhody mojí pozice aktivního filmaře.

Jedním z významných proudů současné české kinematografie je vzrůstající počet autorů či profesionálů v dalších oborech, kteří mají teoretické filmovědné zázemí.¹⁴ Srze ně jsem měl možnost osobně i pracovně poznat

¹³ Česálková, Lucie, ed. *Generace Jihlava*, Brno: Větrné mlýny, 2014. Kniha je sborníkem esejů našich předních filmových publicistů o významných porevolučních českých dokumentárních filmech. (Lucie Česálková, Petr Fischer, Jan Kolář a další píšou o Lucii Králové, Martinu Marečkovi, Janu Gogolovi ml. a dalších); Více informací o knize včetně ukávek je dostupných z WWW: <<http://www.vetnemlyny.cz/nakladatelstvi/knihy/337-Generace-Jihlava>>.

¹⁴ Jako příklad uvedu alespoň dva režiséry – bývalé studenty filmové vědy, se kterými přímo

silnou generaci mých vrstevníků filmových vědců, kteří se v 90. letech stali prvními absolventy obnovovaných i nově zakládaných kateder filmové vědy.¹⁵ Již zmíněná Lucie Česálková pomohla editorsky se zmíněným sborníkem *Generace Jihlava*, jehož vznik jsem inicioval. Především ale Petr Szczepanik vedl kolektiv autorů *Studie o vývoji českého kinematografického díla* (Szczepanik, 2015), do které se mnou pořizoval rovněž kvalitativní rozhovor. Tak jsem byl poprvé coby objekt konfrontován s kvalitativním výzkumem současného filmu. Především se ale v teoretické části odvolává na francouzského sociologa Pierra Bourdieua a jeho teorii literárního pole, která se posléze stala i mým hlavním teoretickým východiskem (Bourdieu, 2010).

Za to, že se pro mne deník zúčastněného pozorovatele stal nejdůležitějším nástrojem sběru dat, mohou opět filmoví vědci, jmenovitě zmíněný Petr Szczepanik a Petr Bilík. Ti stojí v pozadí projektu stáží studentů filmové vědy v praxi, který se jmenoval FIND. Kromě posílení propojení teorie s praxí v oborovém vzdělávání a badatelských aktivitách prostřednictvím tzv. production studies byly dalším cílem zprávy ze stáže formou shadowingu pro studenty a akademické pracovníky (Szczepanik, 2014). Účastníci stáží byli proškoleni v tom, jak si mají vést své deníky zúčastněných pozorovatelů: „Interpretace: Zápisky nemají za cíl zaznamenat vše, co vidíme a slyšíme. Vybírají nejprůzračnější momenty a ty předběžně interpretují. Používejte techniku ‚zhuštěného‘ popisu (dle amerického antropologa Clifforda Geertze): nejen registraci, ale také interpretaci okolností, přístupů, motivací a všeho dalšího, co pomáhá kontextualizovat a charakterizovat sledované interakce; pokoušejte se zachytit významy, které aktéři připisují událostem, ne jen tyto události samotné. Sociolog Jan Hendl uvádí tento příklad ‚řídkého‘ a naopak ‚zhuštěného‘ popisu (dle sociologa Normana Denzina): ‚X zdvihl telefon a mluvil se svojí ženou‘ je ‚řídký‘ popis. Situaci je možné popsat i takto: ‚X pracoval na své knize a poslouchal country hudbu. Chtěl si zrovna dojít uvařit kávu, když zazvonil telefon. Byla to jeho žena. Mluvili o hádce, kterou spolu měli ráno, a dohodli se, že už v ní nebudou pokračovat. Smluvili se, že spolu půjdou na oběd a že proberou předmět sporu ještě jednou v klidu.‘ Toto podání se blíží interpretativnímu, ‚zhuštěnému‘ popisu.“¹⁶

spolupracují, a to jsou Vít Zapletal a Jan Bušta.

¹⁵ Kromě těch, které jmenuji dále přímo v textu, bych uvedl ještě neoformalistického analytika a pedagoga Radomíra Kokeše, publicistku Terezu Czesany-Dvořákovou, která se významně podílela na činnosti Fondu kinematografie, a recenzenta Kamila Filu, který je nejznámější veřejnou tváří této generace a v současnosti pravděpodobně největší recenzentskou autoritou u nás.

¹⁶ Cit. dle interního instruktážního materiálu projektu *Zpráva o stáži: protokol zúčastněného*

Uskutečnilo se přibližně 200 stáží, které byly zaznamenány ve 200 denících zúčastněných pozorovatelů, které nyní čekají na své vědecké využití. Podle ústního vyjádření organizátorů není známo, že by v mezinárodním měřítku existovala početnější databáze reflektující současný stav filmové produkce. V mé firmě se vystřídali celkem tři stážisté.

V současné chvíli tedy metodologicky připraven a ideově podpořen především zapisují terénní poznámky z akcí, kterých se zúčastňují. Výběr akcí není zcela v mé moci, využívám ke zúčastněnému pozorování akce, na které jsem byl vybrán, prošel jsem určitou selekcí, jsem jejich nezpochybnitelnou součástí...

Děkuji za pozornost.

VĚDEC: (23052017) Konference Teritoria umění, HAMU, Praha. Rozpačitý dojem. Na poloprázdný sál jsem zvyklý i z kina, ale ty reakce... Prorektorka Daniela Jobertová nejdříve v úvodu mluvila o tom, jak AMU pomáhá v boji za uznání uměleckých výstupů za vědecké, musíme prý prosadit nelinearitu, nestandardnost výstupů, výstupy, které nemají podobu článku, atd. Představila velice zajímavý *Journal for Artistic Research*.¹⁷ Tak jsem na ni slovně navázal se svým upřímným vyznáním z toho, že jsem si jako nevědec s uměleckými ambicemi našel po třech letech metodu, která využije mého exkluzivního přístupu k primárním datům v rámci mojí profese a zároveň trochu potlačí to, že nemám vědecký „sicflajš“. Postupoval jsem v duchu anotace a abstraktu, přesto se mne na konci zeptala, ve kterém jsem ročníku. Když jsem prozradil, že na konci třetího, tak to vypadalo, že za chvíli budu muset předložit i žakovskou knížku. Prý si tady s kolegou říkali, že po třech letech už bych měl být ve výzkumu dál. Oponoval jsem, že moje vystoupení se netýkalo samotného výzkumu, ale že jsem považoval za inspirativní sdílet s kolegy svoji individuální cestu k relevantní metodologii. To vše v kontextu toho, že si pedagogové stěžují na nedostatečnou vědeckost doktorandů uměleckých škol... Asi jsem hru na vědce nehrál dostatečně. Následující vystoupení, které se věnovalo notaci (zápisu) baletních představení z konce 19. století a jejich rekonstrukci v současnosti s ukázkami rozdílů v pojetí Labutího jezera, vše vrátilo do správných kolejí a vyústilo do zaslouženého oběda...

pozorovatele.

¹⁷ Jedná se o vědecký časopis *Journal for Artistic Research*. Dostupný z WWW: <<http://www.jar-online.net/>>. AMU začala vydávat také český časopis *ArteActa*. Dostupný z WWW: <<https://arteacta.cz/>>.

UMĚLEC: Své vystoupení jsem následně přepracoval do podoby článku, který měl vyjít ve sborníku z konference. Ovšem pedagožka FAMU Helena Bendová jej ve svém posudku nedoporučila k publikování: „Text je uveden jako metodologická úvaha, tomuto žánru ale bohužel obsahově neodpovídá. Nedozvíme se zde nic o různých možných výzkumných metodách, jejich historii, jejich vhodnosti pro průzkum zvoleného tématu, jejich potenciálních omezeních – je pouze v podstatě zmíněno, že existuje Bourdieu a teorie literárního pole, ale nedozvíme se nic o tom, proč přesně se tuto metodologii autor rozhodl použít a jakým konkrétním způsobem či nakolik si je vědom jejich metodologických omezení. To samé platí pak o sběru dat formou deníku zúčastněného pozorovatele – namísto rozebrání a zdůvodnění této metody práce je v textu jen rozsáhle ocitován jeden manuál pro účastníky zcela jiného výzkumu bez jakéhokoli teoretického zakotvení. Namísto argumentace a hlubší úvahy nad jednotlivými možnými metodami výzkumu (nabízela by se mj. autoetnografie), kdy by se autor opíral např. o citace významných teoretiků a fundovaně shrnul a kriticky zhodnotil jejich stanoviska, se text zaměřuje spíše na osobní vzpomínky (od rekapitulace vlastní profesní kariéry až po připomenutí setkání s některými českými filmovými teoretiky) – v odborném textu rámovaném jako úvaha o metodologii takovéto subjektivní vyprávění vyznívá nadbytečně a nijak argumentačně nepřispívá k tématu práce. Text obsahuje ukázkou z autorova vlastního sběru dat formou deníku, ale není nijak osvětleno, co přesně nám má tato ukáзка vyjevit. Ve výsledku bohužel není nijak blíže prozkoumáno a přiblíženo ani samotné téma autorovy disertační práce, zkoumající vztah producentů a festivalů. Jak přesně chce zobecnit data ze svého vlastního deníku? Na které fenomény se plánuje zaměřit? Má nějaké předchůdné hypotézy, které chce svým výzkumem potvrdit či vyvrátit? Jaký vzorek respondentů hodlá použít? Jak dlouhé časové období se stane předmětem jeho bádání? Nic z těchto otázek, které bychom mohli očekávat v metodologické úvaze přibližující základní parametry výzkumu, není v textu nejenže zodpovězeno, ale dokonce ani zmíněno. V úhrnu z výše zmíněných důvodů nedoporučuji daný text k publikování.“¹⁸ A v tomto bodě nastává v mém doktorském příběhu důležitý twist¹⁹. Uvědomil jsem si, že není možné nadále postupovat pouze intuitivně, domnívat se a konzultovat s odborníky. Začal jsem studovat odbornou literaturu.

¹⁸ Bendová, Helena. *Ad rukopis Radima Procházky do Teritorií umění 2017*. In e-mailová korespondence autora.

¹⁹ Pojem ze scénaristické teorie označující důležitý obrat či zvrát v toku vyprávění, který přináší změnu směřování příběhu (viz například Oberg, 2016).

VĚDEC: Ani předtím jsem si jako vědec nepočínal úplně špatně. Poté, co Česká televize odvysílala v roce 2016 můj film *50 %*, kde jsem se pokusil postihnout fenomén filmové databáze ČSFD, začala se tahle databáze plnit příspěvky uživatelů, které můj film převážně marginalizovaly jako myšlenkově banální a filmařsky špatný („paskvil“, „blábol“ apod.). Mnoho hanlivých označení se týkalo mě osobně („vyžraný pan dokumentarista“ aj.). Z nich mne nejvíce zaujal a překvapil „insitní sociolog“, kterým mne chtěl dehonestovat uživatel databáze s přezdívkou *Messiáš*²⁰. Můj vědecký potenciál byl tedy odhalen dávno předtím, než AMU odmítla můj článek do sborníku.

Studium odborné literatury mi dodalo patřičné sebevědomí. (30102018) Dnes jsem poprvé veřejně a oficiálně použil/využil svoji „vědeckou“ identitu. V zoufalství z toho, že už zase mi pořadatelé nechtějí dát akreditaci na IDFA Forum, jsem jim napsal, že tam jedu jako výzkumník: „Kromě mé práce producenta jsem rovněž doktorandem na pražské filmové škole FAMU. Pracuji na antropologické studii založené na teorii literárních polí Pierra Bourdieua, zkoumám vliv festivalů na filmovou produkci se zaměřením na české filmy. Festivaly stále více vstupují do projektů ve velmi rané fázi vývoje. Na základě svých deníků se snažím mapovat současnou scénu festivalů se zvláštním zaměřením na dokumentární filmy. V již publikovaném dílčím výstupu uveřejněném v recenzovaném filmovém časopisu *luminace* píšu v několika kontextech také o IDFA (Procházka, 2017). Možnost zúčastnit se Fora by velmi pomohla v mém výzkumu.“ Nejdříve napsali, že to nepůjde, ale další den mi poslali akreditaci²¹!

S pozvednutím vědecké úrovně této práce mne ale čekalo ještě mnoho práce.

UMĚLEC: Zde je výčet festivalů, na kterých jsem v letech 2016–2020 jako zúčastněný pozorovatel pořizoval terénní zápisy do výzkumného deníku:

²⁰ Viz diskuse registrovaných uživatelé filmové databáze csfd.cz. Dostupné z WWW: <<https://www.csfd.cz/film/405342-arzenal/56394-50/komentare/>> a <<https://www.csfd.cz/film/9338-holubice/komentare/>>.

²¹ IDFA Forum je největší festivalový pitching dokumentárních námětů na světě. Do hlavního programu vybírají pořadatelé z tisíců přihlášených z celého světa asi 30 projektů. Také akreditací umožňujících vstup na akci se vydává omezené množství a počet zájemců významně převyšuje počet nabízených akreditací. Opakovaně jsem se na Fórum neúspěšně snažil dostat se svými projekty. Když mne podruhé odmítli jako pouhého potenciálního diváka, použil jsem lest a změnou identity zvýšil svůj symbolický kapitál, který mohu nabídnout pořadatelům festivalu.

- **2016: MFF Kraków, MFF Karlovy Vary (zejména pitching Pitch & Feedback), Human Rights Human Dignity MFF Yangún, DOK Leipzig, IDFA (zejména market Doc for Sales), MFF Cannes, workshop dok.incubator**
- **2017: MFF Karlovy Vary, IDFA, MFDF Jihlava (zejména workshop Emerging Producers)**
- **2018: Vision du Réel Nyon, Dramaturgický inkubátor, MFDF Jihlava, MFF Karlovy Vary, MFF Zlín, IDFA (zejména pitching IDFA Forum), Febiofest Bratislava, Ostrava Kamera OKO FF**
- **2019: One World FF Praha (zejména pitching a market East Doc Platform), AFO Olomouc (zejména workshop a pitching Camp4Science), MFF Karlovy Vary, MFDF Jihlava, Febiofest Bratislava, LFŠ Uherské Hradiště**
- **2020: MFF Rotterdam, One World FF Praha (zejména pitching a market East Doc Platform), workshop ACE Producers, MFF Cottbus (zejména market CoCo)**

4. Autoetnografické pozorování sebe sama

UMĚLEC: Když jsme na přelomu devadesátých a nultých let připravovali s režisérem Robertem Sedláčkem film *Tenkrát 3: Husákově ticho*, dostali jsme jako inspiraci od dramaturga Jana Gogoly ml. knihu *Otevřená minulost: autobiografická sociologie státního socialismu* (Konopásek, 1996), v českém kontextu unikátní výzkum zaměřený na biografie samotných výzkumníků, kteří systematicky a otevřeně líčili svoji zkušenost s tzv. normalizací v 70. a 80. letech v Československu.

VĚDEC: Konopásek v úvodních kapitolách rozebírá metodologická úskalí takového přístupu. Klasická sociologie totiž striktně rozlišuje mezi výzkumníkem a objektem výzkumu. Slibuje si od toho objektivní a ověřitelné výsledky zkoumání. Konopásek skepticky upozorňuje, že „my všichni vedeme vlastně pořád, jako na pokračování, jeden a tentýž výzkum, jehož konec zůstává otevřený; a bezmocně přihlížíme, jak se nám nezadržitelně prolíná a splývá realita vlastního života a životů zkoumaných s realitou výzkumu“ (Konopásek, 1996, s. 356). Navrhuje proto opustit iluzi, že je možné dělat nějakou „čistou“ vědu, a naopak si připustit „nepotlačitelný moment fikce v empirii“ (Konopásek, 1996, s. 356).

UMĚLEC: Tehdy jsem těmto poznámkám nevěnoval pozornost, kniha nás inspirovala k natočení rozhovorů s našimi rodiči a jejich vrstevníky o tom, co dělali, když jsme my, „Husákovy děti“, přicházeli na svět. Nyní po letech při psaní této disertace jsem si na ni vzpomněl a znovu se k textu vrátil, a dokonce vyhledal Zdeňka Konopáska a napsal mu. Požádal jsem ho o text, který mě zaujal v jeho bibliografii²². Ochotně mi naskenoval a poslal svou knihu z roku 1994 *Auto/biografie a sociologie: Druhá verze*. Má formu fiktivního rozhovoru, který vedl se synovými plyšáky Chlupem a Judy a s několika dalšími postavami včetně První a Druhé verze textu knihy:

„Autor: Rozumíš, Judy? Judy: Ne. Rozumíš, Chlupe?

Chlup: Ne. Rozumíš, První verze?

První verze (poněkud rozpačitě, asi tak, jako když je někdo nucen – aby nekazil hru – falešně přiznat, že nerozumí sám sobě): Ne. Rozumíš, Druhá verze?

Druhá verze: Já si počkám.

²² Konopásek, 1994. Soupis bibliografie a další informace o autorovi jsou dostupné na jeho webových stránkách. Dostupné z WWW: <<http://zdenek.konopasek.net>>.

Autor: Přiznávám, chce to vysvětlení. Zde je: Předpokladem každého vyprávění je nalezení a ustavení nějakého výchozího bodu – pozice, z níž může vypravěč nějak pojmout svoji roli. U auto/biografického vyprávění jde potom o problém konstituování sebe sama jako organizátora vlastní životní minulosti. To, co se nyní s životopisným vyprávěním a jeho žánrovými konvencemi děje, spočívá v následujícím posunu: Otázka ‚KDO (vám to tady vlastně cosí) VYPRÁVÍ?‘ je pro vypravěče stále problematičtější; z hlediska auto/biografického aktu je proto často nakonec naléhavější než klasicky dominantní otázka ‚CO SE (mi to tedy všechno v tom mém životě) STALO?‘. Jinými slovy, vlastní vypravování životních událostí – ve smyslu historie, relativně koherentního příběhu – je vytlačováno reflexivním úsilím o nalezení sebe sama... Mohu pokračovat?

Chlup: Jasně. Blížíme se už k nějaké té pointě?“ (Konopásek, 1994, s. 33)

VĚDEC: Následně autor mírnil mé nadšení z textu: „Psal jsem ho jako mladík (relativně čerstvý otec :), drzoun v oboru a vůbec. Asi bych dnes ty hlavní věci z něj nějak vážně nerozporoval, ale vztah už k tomu nemám. Mimo jiné proto, že jsem se tematicky i metodologicky posunul.“²³

Konopáskův tehdejší autorský postoj není v mezinárodním měřítku nijak ojedinělý. Souvisel s fenoménem, o kterém se někdy mluví jako o lingvistickém, narativním nebo postmoderním obratu v sociálních vědách, který ve stejné době vedl ke změně paradigmatu. „‚Krise důvěry‘ vyvolaná postmodernismem v 80. letech 20. století přinesla nové a bohaté příležitosti k reformě společenských věd a k přepracování cílů a forem výzkumu ve společenských vědách.“ (Ellis, Adams, Bochner, 2011, s. 3) Otevřela se cesta – zejména v anglosaském prostředí – ke kodifikaci a rozvíjení nové výzkumné metody – autoetnografie. „Autoetnografie je přístup k výzkumu, který se snaží popsat a systematicky analyzovat osobní zkušenost s cílem porozumět kulturní zkušenosti. Tento přístup zpochybňuje kanonické způsoby provádění výzkumu.“ (Ellis, Adams, Bochner, 2011, s. 1)

UMĚLEC: Je zajímavé, že česká verze textového editoru Word ve verzi 16.43 (201107804) s copyrightem 2020 slovo „autoetnografie“ stále podtrhává jako neznámé a korektor nenabízí alternativy. Jako by u nás lingvistický obrat stále nenastal a obor stále ještě plně etablovaný nebyl.

²³ Osobní e-mailová korespondence autora.

VĚDEC: Přesto již přes dvě desetiletí je. Má vlastní terminologii, monografie, odborné konference a sborníky. Snaží se popsat a systematicky analyzovat (grafie) osobní zkušenost (auto) za účelem porozumění kulturní zkušenosti (etno). Zpochybňuje kanonické výzkumné metody a stává se velmi často politickým gestem. „Myšlení je vždy současně akcí, teorie se stává praxí.“ (Gale, 2017, s. 5) Etnografové pracující touto metodou věří, že přinesením svědectví o životě nejrůznějších menšinových sociálních skupin přispějí ke zlepšení kvality života společnosti. „Mám k tomu smíšený postoj. Samotný princip se mi zamlouvá, ale ty texty jsou často plné jakési kulturně-progresivistické revolty amerického stříhu, kterou rád nemám,“ napsal mi Zdeněk Konopásek²⁴.

UMĚLEC: „Reprezentace sociálního života je nemyslitelná bez tvůrčí interpretace,“ (Narayan, 2007, s. 3) shodují se autoetnografové, ale snaží se najít hranici mezi vědeckým textem a beletrií. „Žánrová podvojnost antropologii obohacuje; [...] kdybychom hranici mezi etnografií a fikcí zrušili a nechali obojí splynout, znamenalo by to ztrátu pro oba druhy psaní.“ (Narayan, 2007, s. 3) To ovšem vědcům nebrání hranici neustále hledat a prezentovat výsledky svých zúčastněných pozorování formou románů, veršů či dialogických textů blížících se svou obrazností filmovým scénářům. Zde například úvod knihy *Composing Ethnography*:

„Scéna: Obývací pokoj domu střední třídy. Cihlový krb [...] z rustikálního cedru odděluje obývací prostor od nově zrekonstruované kuchyně. V průhledu za krbem je vidět podkroví s pracovním stolem zaplněným hromadami rozházených knih a papírů nesoucí nezaměnitelnou známku profesorské kanceláře. [...] Je začátek února 1996. Art vstupuje do obývacího pokoje. [...] U dveří ho štěkotem zdraví čtyři psi včetně Sunyi, týden starého štěněte australského ovčáka. [...] Carolyn vyšla ze své kanceláře. [...]

Art (překřikuje štěkot): Ahoj. Přinesl jsem večeři.

Carolyn (běží po schodech a následuje psy a Artu do kuchyně): No dobře. Ale můžeme si chvíli promluvit, než budeme jíst? Mám několik novinek o naší knize.“ (Ellis, Bochner, 1996, s. 14)

VĚDEC: Tahle citace zároveň exponuje jednu z klíčových autorek oboru, Američanku Carolyn Ellisovou, a dokonce i její pracovnu a psy. Mezi další její dnes už klasické texty patří i popis toho, jak chodila se svojí matkou na hřbitov. Autorka opakovaně doprovází svoji matku na hrob

²⁴ Osobní e-mailová korespondence autora.

otce a dalších příbuzných a trpělivě při tom snáší matčiny kritické poznámky a zdánlivě nesmyslné požadavky. Text plný laskavé ironie i vnitřního hlasu vypravěčky je pointován matčinou smrtí a dceřiným symbolickým přitakáním matčiným názorům. „Najednou jsem si všimla, že stojím na hrobě svého bratra, a rychle se přesunuji na stranu. Maminka vždycky říkala, že stát na hrobě přináší smůlu.“ (Ellis, 2003)

UMĚLEC: Ale vraťme se prosím ještě na chvíli k dialogickému textu stejné autorky a jejího životního a tvůrčího partnera Arta Bochnera z úvodu *Composing Ethnography*:

„Carolyn: Mitch chce, abychom napsali standardní úvod. [...] Musíme popsat, komu je text určený, jaká jsou témata jednotlivých kapitol, jak je lze chápat, jaký to má celé smysl.

Art (podrážděně): Co? Děláš si legraci? (Vstane a začne přecházet sem a tam po místnosti. Po krátké pauze pokračuje.) Mitch přece ví, že naše kniha není zamýšlena jako standardní text, kde vystupujeme jako odborníci na to, jak číst a interpretovat každou studii, že ano?“ (Ellis, Bochner, 1996, s. 15) Carolyn Ellisová později napsala dokonce „metodologický román“, v roce 2003 vydala knihu *The Ethnographic I: A Methodological Novel about Autoethnography*.

VĚDEC: Autoetnografických prací na rozličná témata byly za více než dvacet let napsány a publikovány desetitisíce, například americké profesorky sociologie Tanice G. Foltz a Wendy Griffin zvou „čtenáře k příběhu o vlastní transformaci ponořením do světa feministického čarodějnictví a magie“ (Foltz, Griffin, 1996, s. 303).

UMĚLEC: Zajímavým příkladem etnografického výzkumu kinematografie je práce Američanky Toby Lee, která v letech 2005 až 2010 strávila celkem 22 měsíců jako zúčastněná pozorovatelka v různých pracovních pozicích ve štábu mezinárodního filmového festivalu v řecké Soluni. V roce 2008 udeřila na zemi hospodářská krize a zcela nečekaně se stala hlavním tématem jejího výzkumu. „Dění ve festivalových kancelářích se zdálo být najednou méně relevantní než to, jak festival fungoval v širším ekonomickém a společenském kontextu.“ (Lee, 2016, s. 124) Přestože technicky byl festival nezávislou institucí, z hlediska financování byl přímo závislý na řeckém ministerstvu kultury a změny vlády přinášely změny také ve vedení festivalu. V době krize se stal festival polem, ve kterém se řeční filmaři vymezovali vůči vládě a stahovali z programu své filmy. Z hlediska financování se těžiště posunulo k evropským fondům. Ve studii upozorňuje na nutnost být jako výzkumník nestále otevřený náhodným setkáním a změnám perspektivy. „Metodologické nástroje etnografie – terénní práce,

zúčastněné pozorování a trvalé zapojení v malém rozsahu – umožní lepší porozumění nejen festivalům jako kulturním, politickým a ekonomicky podmíněným sociálním praxím, ale také širším nadnárodním sítím, jichž jsou součástí.“ (Lee 2016, s. 123) Za svou práci získala v roce 2013 doktorský titul na Harvardově univerzitě.

VĚDEC: Než se posuneme dále, je nutné naznačit, že osvojení si metodologických východisek a načtení literatury jsou jen krůčkem k tomu, aby se z člověka stal skutečný autoetnograf. Moje deníky obsahují zcela spontánní pasáže, kde se vypisují z tvůrčích krizí spojených se zúčastněným pozorováním a jeho zapisováním.

UMĚLEC: (03072018) Můj milý deníčku, hrozně Tě zanedbávám, i když na Tebe skoro denně myslím. Honí se mi hlavou tolik věcí, ale trvá mi, než si je zapíšu. Když pak sedím u počítače, většinou je zapomenou. Aspoň několik poznámek mám: Dnes čtení předběžné zprávy agentury Olsberg²⁵. Snaží se komerčně zpracovat to, co já akademicky, tj. popsat příležitosti uplatnění české kinematografie v zahraničí. Jejich zpráva shrnuje známá fakta, ale je otázka, zda od ní šlo čekat něco víc.

(26012018) Děje se toho v posledních týdnech a měsících tolik, co patří do doktorandského výzkumu, a já právě proto nestíhám vést deník. Je to zvláště schizofrenní situace. (13122018) Prokrastinuji. Jako by mi to přišlo moc zásadní, jako by to napsané už nemělo lehkost myšlenky, která mne v jasnozřivé chvíli napadla a kterou jsem zase zapomněl. Uznávám, že udržet si to v poznámkách má význam, i když to někdy zpětně už zase tak chytré není, ale pořád mi to nějak nejde. Chci teď zkusit skicovat každodenní věci, i když třeba na první pohled nejsou relevantní k výzkumu, co dělám.

VĚDEC: Vánoce přinášejí uvolnění... (26122018) Přehrnoují se mi hlavou mnohé věci, které zase odplavou jako pstruzi v Americe... Nadšený z vánočního dárku... *Chytání pstruhů v Americe* Richarda Brautigana. Mimochodem velká inspirace pro mé psaní, i tohle vědecké, pozorovatelské... Brautigan uvolňuje ruce a mysl. Dělá přesně to, co bych chtěl a snad i uměl dělat já. Drobné glosy, zážitky. Ne velký románový konstrukt.

UMĚLEC: Ale o měsíc později jsem zase zpátky tam kde předtím...

²⁵ *Prioritní mezinárodní trhy pro české producenty*. Dostupné z WWW: <https://asociaceproducentu.cz/files/Olsberg_studiepro_APA_cz.pdf>.

VĚDEC: (03012019) Pořád si neumím najít klíč, jak psát, když mne věci napadnou. Hodně jich poznamenám do mobilu, takže jsou asi navždy ztracené. Raději si sem poznamenávám alespoň něco, abych úplně nezapomněl. Jako dnes. Sednu ráno k počítači s tím, že jen nechám něco stahovat nebo uploadovat a přitom si napíšu zápis do deníku. Ale po 9. hodině už mi začínají chodit pracovní maily a zvoní telefon. Teď je poledne, ve 13 jdu na schůzku do Lucerny kvůli premiéře *Máme na víc* (2019, Robin Kvapil, Radim Procházka). V deníku nemám vůbec nic, takže se snažím poznamenat aspoň tohle, aby se mi to zase nevytrousilo z paměti. (03022019) Spoustu věcí si chci zapsat do deníku a nestíhám. Ale asi se i bojím psát, prokrastinuji. Mám to jako s psaním čehokoliv trvalejšího. Hrozně se bojím bílého listu. Závidím scenáristovi a režisérovi Janu Haluzovi, jak on spontánně sedne a píše. Vymýšlí a kombinuje. Tohle jsem se naučil jen ve střížně s natočeným dokumentárním materiálem. Jako teď při práci na *Máme na víc*. Byla to pro mne obrovská radost a uspokojení.

UMĚLEC: Se psaním je to ale jen horší a horší... Na vědecké bádání jsem asi příliš starý, nevzdělaný, nesoustředěný a zaneprázdněný. Naštěstí přichází povzbuzení od vědecké autority, brněnského neoformalisty Radovana D. Kokeše: „Nechci příliš zobecňovat, ale mám dojem, že tě jako filmaře i komentátora baví dávat často nečekané věci vedle sebe a pozorovat, co to s divákem/čtenářem udělá. Fakt, že tě bude formát disertace pnout jít o krok či několik kroků dál – a stát se samotný tím, kdo bude tyto komparované jevy (horizontálně různé jevy v určitý okamžik či vertikálně tytéž jevy v čase) současně popisovat, analyzovat, vysvětlovat a vyhodnocovat – mě čtenářsky naplňuje velkým očekáváním.“²⁶ Nesmím ho zklamat!

Pod tlakem pochybností, ale i blížícího se termínu odevzdání mi to konečně začíná docházet: Já vlastně většinou tuhle disertaci „stříhám“ jako film a píšu k ní „voice over“. Rozřad'uji nashromážděný materiál do navazujících „výpovědí“, pracuju na „výběrce“. Tak snad bude výsledek důstojný doktorského kandidáta. Do konce února chci mít hotový „hrubý stříh“ a pak budu pracovat na „finální verzi“. „Picture lock“ se nezadržitelně blíží...

²⁶ Osobní e-mailová korespondence autora.

5. Struktura filmového pole. Teoretická východiska a základní pojmy

Znalost režiséra je kulturním kapitálem²⁷

Pierre Bourdieu

UMĚLEC: V roce 2017 jsem poprvé průkazně vstoupil do akademického pole. V časopise *Illuminace* prošla úspěšně recenzním řízením má studie *Druhá čtení Pierra Bourdieua* (Procházka, 2017a) o sborníku *New Uses of Bourdieu in Film and Media Studies* (Austin ed., 2016). Pro potřeby disertace jsem jej přepracoval, aktualizoval a rozšířil.

VĚDEC: Dílo jednoho z nejvýznamnějších sociologů Francouze Pierra Bourdieua je rozměrné a 20 let po smrti autora stále inspirující. Ve světové sociologii kultury patří k určujícím postavám již od přelomu 70. a 80. let minulého století. Jeho klíčové dílo z roku 1979 *La Distinction: Critique sociale du jugement* (*Distinkce: Sociální kritika soudnosti*) nastolilo nové pojetí vztahu mezi kulturním producentem, dílem a společností a na celé desetiletí definovalo nové paradigma v uvažování o funkci uměleckého díla ve společnosti. „Výzkum ukazuje, že všechny kulturní praktiky (návštěvy muzeí, koncertů, výstav, veřejných čtení atd.) a záliba v literatuře, či hudbě jsou úzce propojeny s úrovní vzdělání (poměřovaného tituly a počtem let strávených studiem) a na druhém místě společenským původem.“ (Cit. dle Bendová, Strnad, 2014, s. 404) Bourdieu zasadil kulturu do mocenských vztahů a její produkci popsal jako manifestaci specifického kapitálu, kterým disponují tři hlavní vlivové společenské skupiny (ekonomické a intelektuální elity a maloburžoazie), jež současně formují celkové společenské pole, v němž uplatňují svoji moc nad poslední skupinou – obyčejnými lidmi.

V 90. letech se pokusil do své koncepce systematičtěji začlenit literaturu, malířství, žurnalistiku a televizi. Studium kulturní produkce rozšířil v knize *Pravidla umění: Vznik a struktura literárního pole* o pojem kulturního pole. Zatímco v předchozích pracích se soustředil na společnost a její vztah k umění (studoval například, jak se recepce umění

²⁷ Blewitt 1993, s. 367–372.

podílí na utváření habitu různých sociálních skupin), zde se jeho pozornost soustředila na samotné aktéry kulturní produkce. Na příkladu literatury²⁸ a výtvarného umění 19. a 20. století ukazuje, jak se umění postupně autonomizovalo od politiky, církve či hospodářství. Ve druhé etapě se pak podle něj v rámci konkrétního kulturního pole vytvářejí avantgardní proudy, které bojují o vlastní autonomii a etablojí se jako samostatná podpole. „Každý z literárních druhů tedy tíhne k vnitřnímu štěpení na výseč, kde převládá tvůrčí hledačství, a na výseč komerční. Mezi oběma trhy nelze ovšem vytyčit ostré rozhraní, neboť se jedná o dva póly téhož prostoru, dané a určované vzájemně antagonistickým vztahem.“ (Bourdieu, 2010, s. 165)

Mezi základní pojmy Pierra Bourdieua patří „kulturní pole“. „Přesnější název je pole kulturní produkce“ (Broady, 2013), ale pro potřeby této práce, jejímž autorem je filmový producent, se budeme držet jednoduššího označení „kulturní pole“. Pojem „produkce“ v názvu by mohl čtenáře svádět k tomu, aby jej zaměňovali s termínem „produkce“, který má užší význam a označuje konkrétní obor kinematografie či přímo pracovní pozici ve filmovém štábu. Analogicky ke kulturnímu poli pak budeme mluvit o literárním nebo filmovém poli. Sociální aktéři by pak analogicky měli být označováni za „producenty“, my je ale budeme označovat za „filmaře“, případně konkrétněji za „režiséry“, „scenáristy“, „producenty“ (ve shora zmíněném profesním významu atd.). „Producent“ v názvu práce pak může být pozorným čtenářem vnímán v obou smyslech slova. Jsem „producentem“ ve významu profesního zařazení i obecněji jako filmař, který vytváří „kulturní produkci“.

Kulturní pole je jedno z nekonečného množství „polí“, na které lze rozdělit a kterými lze popsat společnost. Jsou to strukturované sociální prostory, které vytvářejí lidé – „sociální aktéři“ vládnoucí a ovládaní. Nerovný vztah mezi nimi je permanentní vlastností tohoto prostoru. Skutečnost je vztahová, což vytváří dynamiku uvnitř pole. Bourdieu tyto vztahy přirovnává ke „hře“, která má svoje vlastní pravidla. Aktéry, kteří vytvářejí kulturní obsahy, označuje jako „kulturní producenty“. „Symbolický kapitál“ je jedním z mnoha „kapitálů“, které Bourdieu definuje. I když není „krytý“ penězi, posiluje, stejně jako například „ekonomický kapitál“, pozici člověka uvnitř pole. V případě

²⁸ Práce se opírá zejména o *Citovou výchovu* Gustava Flauberta, jež je interpretována jako sociologická studie svého druhu. Zaujme zejména definice jejich postav jako reprezentantů dobových habitů daných sociálních skupin.

kinematografie to může být například vítězství na prestižním festivalu nebo skutečnost, že je autor současně například vlivným kritikem nebo dramaturgem televize. Zvyšuje to jeho symbolický kapitál a moc, kterou u filmového fondu dokáže proměnit v ekonomický kapitál. Režisér Karel Vachek, o kterém z osobní zkušenosti vím, že neměl dílo Pierra Bourdieua načtené, nepřímou potvrzuje výše řečené: „Celé prostředí tohoto je vlastně válka. Vy se celý život utkáte s těmi lidmi, co mají moc, mají peníze. Ti chtějí, aby jim moc a peníze zůstávaly nebo rostly, a vy víte, že je kolem vás spousta lidí, kteří by mohli udělat spoustu práce, kdyby ty moci nebo peníze měli, a oni k nim nedojdou. Protože k té své práci potřebují nářadí a na to nářadí si musí nějak vydělávat. Vy musíte být založením komunista, socialista a nesmíte mít nic společného s těmi komunisty a socialisty, kteří jsou kolem vás, protože to jsou většinou šmejdi, kteří myšlenky Marxe používají k hanebnostem.“²⁹

„Habitus“ je soubor vlastností daných výchovou, vzděláním a životem v určitém sociálním poli, který určuje, jak bude daný jedinec něco přijímat, v našem případě, jak bude přijímat nebo vytvářet kulturní produkty v podobě filmů. Umělecké filmy často předpokládají určitou diváckou zkušenost, habitus vhodný k jejich porozumění. Součástí habitu je také „vkus“, který je podle Bourdieua společný členům určité společenské třídy či skupiny.

UMĚLEC: Stejný habitus ale může spojovat i „kulturní producenty“, tedy filmaře. Karel Vachek pocházel z Tišnova a já pocházím z Vyškova. Jsou to města srovnatelná svojí velikostí i blízkostí Brna. Společné nám byly vzpomínky na dětskou fascinaci návštěvou „velkoměsta“. Stejně bylo naše silné vnímání rodinných vazeb i lokální patriotismus. Rozdílné byly naše pohledy na katolickou církev nebo komunismus. Řečeno s Milanem Kunderou, z Vachkovy rozhledny byl v Historii (Kundera, 2020) vidět dítěti vnucovaný katechismus a naproti tomu dubčekovský „socialismus s lidskou tváří“. Já jsem naopak v dětství podstupoval vyprázdňené normalizační rituály prvomájových a lampionových průvodů a Bibli nám chodil těsně po roce 1989 vykládat na gymnázium mladý autentický adventista obutý v sandálech, kterým se říkalo „kristusky“. Sám jsem si je později koupil. Myslím ale, že jsem Vachka dokázal pochopit a snad i on mě. Naše habitusy se více shodovaly než rozcházely. A jak se

²⁹ Rozhovor Robina Kvapila s Karlem Vachkem pro Paměť národa 2020, přepis nepublikovaného rozhovoru.

budu snažit vyložit v závěrečných kapitolách, můj filmový habitus byl později formován právě Vachkem coby mým pedagogem na FAMU.

(15112020) Pravidla umění nahlíží Citovou výchovu Gustava Flauberta jako mapu „polí“ a „pólů“ tehdejšího pařížského uměleckého provozu, jako proces autonomizace nastupujících avantgard od tzv. buržoazního umění. Se studem si nyní uvědomuji, že jsem samotného Flauberta ještě nečetl. Čím se tedy formoval můj habitus a vkus na gymnáziu, když byl na seznamu povinné literatury? Bylo dva roky po „sametové revoluci“ a já z Jaroslava Foglara rovnou přešel na Václava Havla, Jiřího Koláře a deníky Jana Zábřany. Fascinovalo mě, jak byl v mém věku Zábřana sečtělý. Všechno bylo nové, donedávna zakázané. Později jsem přidal Milana Kunderu. Realismus byl tehdy skoro sprosté slovo. Četl jsem současnou literaturu, poezii, deníky, objevoval postmodernu. Tradiční románová vyprávění mě nezajímala. Ještě tak Sto roků samoty Gabriela Garcíi Márqueze, ale to bylo až ve čtvrtém ročníku. Tehdy u nás bydlel americký lektor Tim a objevil mi Anthonyho Burgesse (i na Západě měli knihy na indexu...), Julia Cortázara (a strach z hlučného uvolňování střev) a hlavně Jorga Luise Borgese (s jediným exemplářem slovníku s neznámým heslem navíc...). Nikdy není pozdě začít, tak se teď pustím do Gustava Flauberta... Ale ouha, ze všeho nejdříve objednávám na internetu náhodně objeveného Flaubertova papouška Juliana Barnese, takže zase něco „meta“. Umělecká esej, impresse, odkazy... Asi mi není pomoci. Ale tu Citovou výchovu jsem si pod stromeček nadělil. Už kvůli obhajobě disertace...

VĚDEC: Pole je autonomním prostorem se sdíleným habitem a distribucí různých forem kapitálu. „Účinek pole nastává zčásti prostřednictvím konfrontace a zaujímání postojů vůči celku nebo části těch, kteří jsou v něm zapojeni a kteří jsou dostatečně různorodými a antagonistickými inkarnacemi vztahu mezi habitem a polem; prostor možného se uskutečňuje v jednotlivcích, kteří jsou k sobě ‚přitahováni‘ nebo od sebe odpuzováni. Závisí to na ‚váze‘ těchto jednotlivců v poli, to znamená na tom, jak jsou v něm vidět, a také na intenzitě jejich sympatií k různým habitům, které vedou k tomu, že jim myšlenky a činy těchto habitů připadají ‚sympatické‘ nebo ‚nesympatické‘.“ (Bourdieu, 2004, s. 31)

V „obdobích roztržky“ (périodes de rupture) pak vznikají pole zúžené produkce a „producenti“ příslušející k těmto novým polím se snaží posílit svoji autonomii. Pokud jsou úspěšní, dochází k jejich „posvěcení“. „Bourdieu rád užívá slova consécration, znějícího nábožensky.“ (Broady, 2013) Posvěcení přináší větší kapitál, moc i autonomii. Dosáhnout ho mohou mnoha způsoby, získávají jej od

jedinců a institucí, které disponují symbolickým kapitálem. Pole zúžené produkce hledá na začátku svoji autonomii a posvěcení uvnitř sebe sama. Ostatní „producenti“ tohoto pole jsou prvními diváky i recenzenty nějakého díla, kterému se zatím nedostává širší divácké pozornosti.

Veškeré pojmy i analýzy dat z vědeckých výzkumů slouží Bourdieuovi k tomu, aby ukázal, že sociální nerovnosti se mohou ukrývat i v subtilnějších věcech, než jaké popisuje Karl Marx. Z hlediska kulturního pole nám Bourdieuův přístup „umožňuje pochopit, nakolik zobecňující a absolutně zavrhuující odsudky [...] vypovídají spíše o sociálních bojích o nadvládu ve společnosti než o kvalitě daných děl jako takových“ (Bendová, Strnad, 2014, s. 417).

UMĚLEC: Film zůstával v jeho díle spíše na okraji zájmu.³⁰ Sborník *New Uses of Bourdieu in Film and Media Studies* (Austin ed., 2016) je jedním z mnoha důkazů, že francouzský sociolog je vlivnou inspirací i pro filmové vědce. Dalším příkladem může být sborník z oblasti festival studies, jenž obsahuje studii rozebírající festivaly na základě symbolického kapitálu, kinematografického pole a dalších bourdieuovských pojmů (de Valck ed., 2016), nebo v českém překladu vydaná kniha *Ekonomie prestiže* Jamese F. Englishe, popisující nárůst počtu kulturních ocenění v posledních dekádách a zvyšující se symbolický i ekonomický kapitál, který přinášejí (English, 2012). Bourdieu je také zásadním teoretickým východiskem pro tzv. production studies, viz např. v pracích Georginy Bornové z prostředí britské veřejnoprávní BBC, kde autorka působila jako zaměstnankyně (Born, 2004).

VĚDEC: Sborník *New Uses of Bourdieu in Film and Media Studies* je výstupem ze symposia na stejné téma, které proběhlo na Univerzitě v Newcastlu v roce 2012. Studie prezentují několik výzkumů, které jsou zajímavé jak z hlediska závěrů, tak metodologicky. Všem autorům jde především o aktualizaci Bourdieuových pojmů, rozšíření jejich významů a v některých případech se pouštějí do polemiky s jeho definicemi a postuláty. Kniha se snaží postihnout současné období, kdy se samo pole kulturní produkce mění rychleji než kdykoliv předtím – sociální sítě a online komunikace zvyšují dynamiku boje o dominanci uvnitř pole a proměňuje se habitus aktérů, stejně jako jejich role producentů a diváků, které se často velmi úzce prolínají. Participativní online praxe

³⁰ Viz Bourdieu 2002, s. 9. Jean-Luc Godard je zde jediným filmařem, o němž se Bourdieu zmiňuje; považuje jej za „kritika obrazů skrze obrazy“, bojovníka „za nezávislost filmařského komunikačního kódu“.

mediálních publik v podobě komentování a hodnocení filmů zpochybnily kulturní a symbolický kapitál kurátorů, recenzentů a kritiků, ještě nedávno tradičních a prakticky monopolních zprostředkovatelů kulturní produkce. Podle editora sborníku Guye Austina nejde „o spekulování nad tím, co by Bourdieu mohl říct o digitální či audiovizuální kultuře. Je na čase použít jeho sociologický a kulturní vhled, abychom rozvinuli naše vlastní cesty, jak zkoumat, analyzovat a pojmenovávat tuto oblast objasňujícím způsobem“ (Austin ed., 2016, s. 11).

Stať Britget Fowlerové *Bourdieu, pole kulturní produkce a film* nese příznačný podtitul *Osvětlení a slepé skvrny*, čímž naznačuje limity některých Bourdieuových závěrů v dané oblasti. Autorka kriticky reviduje platnost základních Bourdieuových pojmů v oblasti kinematografie. V polovině 60. let vedl Bourdieu kolektiv autorů knihy *Fotografie: průměrné umění*,³¹ ve které uvádí, že fotografie je společně s kinematografií a jazzem legitimním uměním, ale nikdy se nestane dominantní uměleckou oblastí. Stala se podle něj součástí kultu rodiny, protože zobrazuje klíčové okamžiky jejího života, jako je například svatba nebo dovolená. Přesto lidé dají přednost „ušlechtilejšímu“ umění, jako je opera nebo literatura. Autorka oponuje, že fotografie se od té doby stala jedním z hlavních umění, je součástí nejprestižnějších sbírek a její dějiny či teorie se vyučují jako předměty na univerzitách. Bourdieu odmítal popkulturu, tvrdil, že může být posvěcená jako umění jen tehdy, když přestane být populární. Fowlerová to považuje za přílišné zjednodušení a poukazuje na to, že ji odmítal, přestože jinak velmi sympatizoval s dělnickými vrstvami. Autorka na příkladu Beatles a jejich uměleckého přesahu dokládá, že pokud jejich pozici v poli kulturní produkce vnímáme příliš komerčně, nevidíme jejich umělecký přínos. Argumentuje životopiscem Ianem MacDonaldem, podle kterého Beatles ctilo i mnoho umělců mimo střední proud, třeba Allen Ginsberg. S Bourdieuem se ale Fowlerová shodne na myšlence, že provokativní a nové vize o fungování světa pocházejí z avantgardních či experimentálních podpolí, kde má své zastoupení i kinematografie. Její polemika se soustředí na genezi autonomního filmového pole a na podmínky nástupu nových uměleckých proudů uvnitř podpole zúžené produkce. Upozorňuje, že v „období roztržky“, kdy se autonomní pole ustavuje, je podle Bourdieua klíčová

³¹ Bourdieu, Pierre a kol. *Un art moyen, Essai sur les usages sociaux de la photographie*. Paris: Ed. de Minuit 1965.

otázka etická: boj proti kapitulaci před politickou či tržní mocí, za autorskou nezávislost. Změna pravidel v této oblasti umožňuje změnu také v pravidlech umění.

V prvních desetiletích 20. století můžeme hovořit o permanentní revoluci vyvolávající kontinuální proces změny v podpoli zúžené produkce. Tento proces vytvořil obecně přijímané autory, jako byli Duchamp a Picasso. Ti projevovali nebývalý „cit pro hru“, pro pravidla zaujímání pozic uvnitř daného podpole. Ve filmu můžeme podobný proces pozorovat s nástupem režisérů nové vlny, kteří dokázali coby teoretici vstřebat žánrová a estetická pravidla hollywoodského i francouzského filmu. První uznávali a interpretovali (viz slavné rozhovory Truffauta s Hitchcockem), druhému se vysmívali. Bourdieu oponoval představě o umělci jako mystickém individuu, postavě ježíšovského typu, která nahradila Boha. Bez znalosti pravidel hry a dynamiky sociálních polí a způsobu směny kapitálu by umělci coby kulturní producenti nemohli existovat.

UMĚLEC: I „ježíšovská“ stylizace může být součástí hry. Fotograf Josef Koudelka, kterého jsem měl možnost díky spolupráci na jeho filmovém portrétu³² poznat osobně, je kombinací veřejného obrazu „ahasverského poutníka“ a velmi precizního a racionálního producenta kulturního obsahu, který si je vědom svých povinností a práv, jež s nevinným úsměvem na tváři neváhá kdykoliv uplatňovat.

VĚDEC: Fowlerová ukazuje ve filmové historii příklady prolínání podpole „čisté tvorby“ a podpole „výroby ve velkém“, které toto dělení problematizuje. Poukazuje na rané ruské avantgardní filmy, které byly nejen umělecky výjimečné, ale těšily se také pozornosti masového publika. Stejně tak francouzská nová vlna ukazuje, jak podpole avantgardních filmařů podporovala odborná média (odborný časopis *Cahiers du cinéma*, kde budoucí klíčoví režiséři nové vlny působili jako redaktoři).

UMĚLEC: Podobně v české nové vlně můžeme sledovat jak paradox podpory omezeného podpole ze strany mocenských struktur (točilo se ve státním filmovém studiu, za státní peníze), tak také přízeň publika, které se těšily a dodnes těší některé novovlnné snímky.

³² Jsem koproducentem filmu *Koudelka fotografuje Svatou zemi* (2015, Gilad Baram).

VĚDEC: Paradoxy prolínání „čisté tvorby“ a „výroby ve velkém“ považuje Fowlerová za „slepé skvrny“ Bourdieuovy teorie. Upozorňuje na tři z nejslavnějších tvůrců dějin světové kinematografie, kteří se dočkali uznání širokých diváckých vrstev i odborné kritiky – Chaplina, Hitchcocka a Wellesa. Pro autorku jsou to další důkazy o limitech Bourdieuovy teorie o avantgardě a popkultuře.

UMĚLEC: Bourdieu by nejspíše namítl, že všichni jmenovaní autoři pracovali alespoň po určitou fázi kariéry v období roztržky, kdy se autonomie filmového pole, a zvláště jeho podpole zúžené produkce, v americké kinematografii teprve formovaly a etablovaly a pravidla umění v tomto podpoli zatím nebyla stanovena, což umožnilo toto z dnešního pohledu nebývale masové přijetí uměleckých filmů.

VĚDEC: Chris Cagle přispěl do knihy statí *Bourdieu a filmová studia*. Věnuje se mimo jiné filmovým festivalům. Zmiňuje nebývalý rozvoj specializovaných dokumentárních festivalů v Evropě v posledních desetiletích, přičemž k nejvýznamnějším počítá i jihlavský festival. (Austin ed., 2016, s. 43) Tyto festivaly si podle něj vytvořily vlastní publikum, které je schopné a ochotné sdílet habitus podpole dokumentárního filmu. Zároveň festivaly vytvářejí platformy, které pomáhají debutantům nebo autorům z méně rozvinutých kinematografií etablovat se na mezinárodní scéně. Na filmu *Poslední záchranka v Sofii* ukazuje, jak festivalové industry sekce pomáhají filmům z menších zemí ležících mimo hlavní zájem selektorů v pozdějším výběru do programu festivalů. Ve fázi vývoje byl film prezentován na největším pitchingu dokumentů na světě, na tzv. IDFA Foru, a na fóru When East Meets West, které pořádá festival v Terstu. Ve fázi pracovního střihu se zúčastnil workshopu hrubých střihů³³ na festivalu v Sarajevu. Na těchto akcích si ho všimli selektoři významných festivalů včetně MFF Karlovy Vary a DOK Leipzig, kde později získal ceny. Na závěr se opět „vrátil“ tam, kde svoji mezinárodní pouť začal – na nejvlivnější dokumentární festival IDFA, kde byl prezentován v sekci filmů oceněných ostatními festivaly. Doplňme pro české prostředí důležitý kontext, že se film účastnil také akcí pořádaných pražským Institutem dokumentárního filmu (IDF), jehož programy East Doc Platform a East European Forum patří k nejoceňovanějším v Evropě a jsou jedničkou ve středovýchodní Evropě. V IDF a novějším workshopu

³³ I v češtině se v odborné terminologii častěji používá pro označení tohoto typu workshopů anglický výraz pro hrubý střih filmu: rough cut.

dok.incubator, který se zaměřuje na filmy ve fázi hrubého střihu, v Praze působí mezinárodně uznávané autority, jejichž pomoci se učí více využívat také čeští tvůrci.³⁴

Autor při hodnocení významu Bourdieuovy teorie pro festivalová studia odkazuje na vlivnou badatelku v této oblasti Marijke de Valckovou, spoluautorku zmíněné knihy *Film Festivals: History, Theory, Method, Practice*. Ta demonstruje možnosti aplikace základních pojmů Pierra Bourdieua na festivalová studia na příkladech vlivu festivalového okruhu na filmové pole. Pro posílení autonomie pole uměleckého filmu byl podle ní klíčový samotný vznik festivalů. V roce 1932 založený festival v Benátkách provedl klíčové strategické rozhodnutí, když festival propojil s benátským Bienále: „Srovnáním kinematografie s vysokým uměním festival vytvořil významný mezinárodní prostor pro oslavu filmů jako uměleckých počinů, místo, kde filmy nebyly nabízeny a prodávány jako levná zábava, ale byly ukazovány a posuzovány na základě estetických kritérií.“ (de Valck ed., 2016, s. 102)

Festivaly jsou významným zdrojem symbolického kapitálu. Mám tím na mysli i samotnou festivalovou selekci, která je velmi významným posvěcením vyjadřovaným festivalovým logem na plakátu a v propagačním traileru filmu. Symbolický kapitál může být částečně směněn i za úspěch komerční v podobě prodeje do televizí nebo kinodistribuce ve větším množství teritorií. „Ceny se staly všudypřítomným a nepříjemně nezbytným nástrojem kulturní transakce.“ (English, 2011, s. 108)

UMĚLEC: Příznačná je v tomto smyslu osobní zkušenost s americkou salesovou společností The Film Sales Company. Jejím agentovi se líbil film Pavla Jurdy *Jmenují se Hladový Bizon* (2015, Pavel Jurda), ale případnou spolupráci podmínil výběrem na některý z prestižních amerických festivalů. Žádný

³⁴ Autoritu obou institucí založených a řízených českými organizátory dokládají mimo jiné i pravidelné články v předních evropských filmových periodících, které sledují jimi vybrané projekty. Jejich relevanci by bylo možné poměřovat i symbolickým kapitálem následné účasti vybraných filmů na největších světových festivalech. Jen v roce 2016, kdy jsem se dok.incubatoru zúčastnil jako zúčastněný pozorovatel měly z osmi filmů vybraných do hlavního programu tři premiéru na IDFA, jeden na Sundance, jeden na CPH:DOX, jeden na SXSW a jeden na Vision du Réel. Ze třech českých účastníků měl jeden premiéru na IFDA a jeden získal nominaci na Českého lva. Dostupné z WWW: <<https://dokincubator.net/projects2016/>>. Článek v *IDFA Journal* z roku 2018, zase v souvislosti s filmem *How Big Is the Galaxy?* (2018, Ksenia Elyanová) mluví o tom, jak bylo IDF pro autory filmu zásadní institucí. Dostupné z WWW: <https://issuu.com/idfa/docs/idfa_journal__2>.

relevantní festival nás ale do svého programu nevybral, a distribuční společnost tedy o náš film neprojevila zájem.

Distribuční firmy si pravidelně dělají rešerše významných festivalových programů ještě před jejich zahájením a oslovují producenty s žádostí o pracovní kopii filmu k posouzení vhodnosti pro jejich katalog. Takto mne například po oznámení programu MFF Karlovy Vary 2010 oslovilo několik amerických firem, které se zajímaly o film *Drnovické catenaccio aneb Cesta do pravěku ekonomické transformace* (Radim Procházka 2010). Pracovní kopie filmu natočeného záměrně na 8mm barevný filmový negativ, který formálně podpořil obsahovou stylizaci filmu jako parodie na etnografický film, ale žádnou z firem nezaujala.

VĚDEC: Symbolického kapitálu distribuovaného festivaly využívají i hollywoodské produkce, když své mainstreamové filmy uvádějí ve světové premiéře na velkých evropských uměleckých festivalech, což oběma stranám zajišťuje publicitu: „Velké společnosti však odmítají promítat své filmy v soutěžních sekcích, aby se tak vyhnuly kritické pozornosti ze strany filmových novinářů,“ píše de Valck (de Valck ed., 2016, s. 108).

Festivaly dnes klíčovým způsobem ovlivňují také habitus sdílený kinematografickým polem. A to ve dvou rolích – jsou „gatekeepery“, kteří vpouštějí autory do systému, ale také „tastemakery“ (de Valck ed., 2016, s. 109), ovlivňujícími vkus a divácké návyky, které umožní sledovat a sdílet určitý typ kinematografie. De Valcková uvádí příklad zrození režisérské hvězdy thajského autora Apitchatponga Weerasethakula,³⁵ který v sobě spojuje originální téma z jiného kulturního pole a západní vzdělání, jež mu umožňuje sdílet habitus subpole (euroamerické) umělecké kinematografie a slavit úspěchy na nejprestižnějších světových festivalech.

Festivaly vychovávají publikum a současně vytvářejí hvězdy z režisérů, kteří se hlásí k menšinovým uměleckým proudům, například, jak upozorňuje Cagle, k tradici strukturálního filmu 60. a 70. let. Jako příklad uvádí mezinárodní přijetí Sergeje Loznici a jeho filmů složených z dlouhých černobílých záběrů s minimalistickým dějem (Austin ed., 2016, s. 45). Současný experimentální film se navíc v posledních letech stal

³⁵ Jeho cestu do pozice globální hvězdy artové kinematografie dovršilo vítězství jeho filmu *Strýček Bůnmí* v hlavní canneské hlavní soutěži v roce 2010.

součástí dokumentárních festivalů, čehož důkazem může být i jihlavská sekce Fascinace.³⁶

UMĚLEC: Richenda Herzigová si ve stati *Bourdieuovský přístup k internetovým studiím* klade otázku, jak může být klasik reflektující období rané modernity a prostředí omezené národním státem prospěšný pro zkoumání dnešního „sítového individualismu“. Autorka shrnuje řadu dosavadních bourdieuovských studií o internetu a asi nikoho nepřekvapí, že jeho pokračovatelé nacházejí zajímavé aktualizace původních Bourdieuových pojmů. V internetovém poli se stírají hranice mezi producenty a konzumenty, čemuž odpovídá Bourdieuovo pojetí překrývajících se polí. Tím se pokusil vystihnout specifickou logiku, na základě které aktéři v sociálních polích získávají moc. Bourdieu podle autorky nabízí možnost kriticky uvažovat o negativní stránce online komunikace – například o snadnosti změny identity, která může vyústit až v kriminální jednání. V době internetu si také uživatelé zakládají individuální sítě na míru svým potřebám a zájmům, což způsobuje neustálý pohyb a změnu. Firmy se aktivity konzumentů naučily využívat, jak to můžeme sledovat i v oblasti filmu. Na dobrovolném přispívání registrovaných uživatelů je například založený obchodní model zmíněné databáze ČSFD a jejího zakladatele a majitele Martina Pomothyho. Pojmy virtuální a sítové třídy nebo digitální nerovnosti jsou aktualizacemi Bourdieuova pojetí třídní nerovnosti. Tak jako byl podle něj například sociální či symbolický kapitál zdrojem třídní nerovnosti, v oblasti internetu vede k hlubokým třídním rozdílům dneška samotná skutečnost, zda daný jedinec je, nebo není online.

VĚDEC: Nyní je vhodná chvíle shrnout a definovat hlavní typy polí, se kterými zde pracujeme. (Všechna zmíněná pole mají dva póly: národní a mezinárodní.)

- **Filmové pole** je podřízené kulturnímu poli a souřadné s polem literárním. Z hlediska této disertace je hlavním polem. Zahrnuje celou kinematografii – „producenty“, tj. filmaře, a dále recenzenty, filmové vědce, distributory, festivaly, publikum (včetně fanoušků komentujících filmy na sociálních sítích), filmové vzdělávání, instituce veřejnoprávní (televize) a státní (filmové fondy). V oblasti filmového vzdělání se filmové pole významně překrývá s **akademickým polem**.
- **Festivalové pole** zahrnuje tzv. festivalový okruh jako autonomní systém disponující vlastním habitem i kapitálem.

³⁶ Více o experimentální sekci MFDF Jihlava dostupné z WWW: <<https://www.jihlava.cz/programove-sekce/fascinace>>.

- **Pole zúžené produkce**, která jsou z hlediska teorie literárního pole podpoli filmového pole, ale podobně jako festivalové pole disponují dostatečnou autonomií k tomu, aby mohla být považována za samostatná pole. V kontextu této práce sem patří zejména
 - podpole uměleckého filmu,
 - podpole dokumentárního filmu,
 - podpole animovaného filmu.

Tato pole se rovněž vzájemně prolínají a jejich společným rysem je nekončící dynamický proces zaujímání pozic vůči hlavnímu filmovému poli. Produkci v těchto polích zužuje početně omezené cílové publikum i menší možnosti financování.

UMĚLEC: Pierre Bourdieu a jeho uvažování o umění se postupně stalo součástí mého „habitu“. Vybavilo mne k úvahám přesahujícím obzor disertace a pomohlo mi porozumět řadě událostí a jevů v mém profesním životě. Třeba vracející se spor o FAMU, tedy „posvěcující akademii“, lze interpretovat jako mocenský střet dvou pólů filmového pole. Její francouzský „předobraz“ stojí v Bourdieově modelu literárního pole na konci 19. století na rozhraní pole zúžené produkce i hlavního pole, takže je předmětem napětí a sporů. Nástupem Michala Breganta do funkce děkana FAMU v roce 2001 byli posvěceni symbolickým kapitálem a mocí do té doby marginalizovaní příslušníci pole zúžené produkce, čímž se příslušníci hlavního pole cítili a dodnes cítí poškození a ohrožení. Zajímavé přitom je, že na FAMU jde jen velmi okrajově o distribuci ekonomického kapitálu. Předmětem mocenského boje je posvěcení pozicí pedagoga (člena akademie) a jeho díla. V tomto případě ale nemluvíme o sporu mezi hlavním polem a polem zúžené produkce. Na FAMU jde podle mého názoru o spor uvnitř pole zúžené produkce mezi aktéry s různými typy a mírou posvěcení.

VĚDEC: S Bourdieuem jsem se setkával i zcela nečekanými způsoby. Ve shora uvedeném ročníku 2017 jsem v časopisu *Illuminace* publikoval o dvě čísla později ještě jeden text, rozhovor s francouzským festivalovým kurátorem Matthieuem Darrasem *Film Labs Should Be Communities* (Procházka, 2017b). Vedli jsme jej o rok dříve na festivalu v Karlových Varech v bývalé vyhlídkové restauraci náležející k bazénu hotelu Thermal. Měli jsme přímo „buržoazní“ výhled na město, když se mi Matthieu přiznal, že je absolventem sociologie a studoval u několika žáků Pierra Bourdieua. Jeho motivace k organizování nejrůznějších workshopů byla pro mne svým sociálním rozměrem překvapivá, nicméně při zpětném pohledu je rovněž jako „vystřižená“ z Bourdieua: „Před 20 lety, když jsem byl teenager, prakticky jediným způsobem, jak točit (ve

Francii) filmy, bylo patřit pouze k určité sociální třídě. Připadalo mi to mnohem méně demokratické než dnes. Filmy obvykle natáčeli lidé pocházející z určitých rodin nebo ze stejného kulturního prostředí. Nebyl to syn obuvníka, protože ten s větší pravděpodobností vyráběl boty, a ne filmy. [...] I pro mě je možná jedním z důvodů, proč jsem nezačal točit filmy, to, že legitimní to bylo pouze pro lidi ze specifických sociálních prostředí. Filmy stojí spoustu peněz, takže je namíste otázka: ‚Mám právo utratit všechny tyto peníze za natáčení filmů?‘ Bariéra to byla tak vysoká, že jsem ji nepřekonal.“ (Procházka, 2017b, s. 79) (Mimochodem jeho ironická poznámka na úvod „takových už bylo, co po mně chtěli rozhovory pro odborné práce“ později vedla k tomu, že jsem zcela rezignoval na původní snahu rozšířit výzkum o polostrukturované kvalitativní rozhovory s dalšími „producenty“ a plně jsem se soustředil na autoetnografické pozorování sebe sama.)

UMĚLEC: S Peirrem Bourdieuem jsem se nečekaně setkal na podzim 2019 také v plzeňské galerii Masné krámy na výstavě *Kubišta – Filla. Plzeňská disputace*. Kurátorka Marie Rakušanová na ní líčila zrod českého moderního výtvarného umění jako střet dvou největších osobností tehdejší scény. A co bylo východiskem jejího výzkumu, jehož byla výstava jedním z výstupů? Teorie literárních polí. „Jejich počáteční, tehdy ještě společný boj o pozice v uměleckém poli byl namířen proti starším etablovaným umělcům, snažícím se naopak zachovat jeho stávající strukturu, tedy proti konformistům, konjunkturalistům, ale také údajně málo průbojným modernistům z řad Spolku výtvarných umělců Mánes. Sdílené úsilí mladých umělců transformovat v uměleckém poli vztahy mezi pozicemi se ovšem v průběhu času proměnilo v jejich vzájemné soupeření o monopol na umělecké uznání.“ (Rakušanová, 2019, s. 10)

VĚDEC: A ještě v jedné věci mi je Pierre Bourdieu důležitou inspirací. V *Sociologickém hledání sebe sama* (Bourdieu, 2004), začínajícím zvoláním „toto není životopis“, popisuje vlivy, které na jeho vědeckou práci měly nejrůznější autority a životní situace, do kterých se dostal. Nešetří přitom kritikou francouzského akademického pole, které srovnává s americkým, pro něho svobodnějším, což se propojuje s naším konstatováním z předcházející kapitoly o rozvoji autoetnografie v tom druhém jmenovaném. Ukázali jsme si, že Bourdieu a autoetnografové, ale i „auto/biograf“ Zdeněk Konopásek jsou si vědomi limitů své metodologie a často je reflektují. „To, že jsem v této knize zároveň objektem i subjektem analýzy, zdvojuje velmi častou potíž

sociologického výzkumu, a to nebezpečí, že ‚objektivní záměry‘, které analýzu zakládají, se neobjevují jako výslovné záměry, vědomé strategie a explicitní projekty...“ (Bourdieu, 2004, s. 69)

UMĚLEC: Zde je zřejmá paralela s objektem zkoumání. Díla vznikající v poli zúžené produkce rovněž velmi často reflektují limity vlastní metody. Autoři tematizují vlastní životy, překračují žánry nebo naznačují hranici mezi tím, co se vejde do prostoru vymezeného objektivem kamery, a ohledávají hranici mezi realitou a fikcí. Etnografie a dokumentaristika jsou dvě strany téže mince.

Důležitou teoretickou reflexí „hranic (ve) filmu“³⁷ je esej Jana Gogoly ml. z roku 1999. Přinejmenším revoluční zvolání z jejího podtitulu „Smrt dokumentárnímu filmu! Ať žije film.“ (Gogola ml., 1999, s. 49–59) zná mnohý tvůrce dokumentárního filmu v České republice. Gogola ml. s odkazem na stejné postmoderní filozofické autority, které v minulé kapitole zaštitily zmíněný obrat v sociálních vědách (Derrida, Deleuze, Foucault), navrhuje novou klasifikaci filmu na informační, jehož doménou je doslovnost, strukturální, jenž se vyznačuje dvojakostí, a tekutý. „Struktura doslovnosti je lineární, například princip životopisu, u dvojakosti k tomu přistupuje vertikálnost. [...] Nejde zde o pohyb přímky z jednoho místa na druhé, od znaku k označovanému, ale jde o několik pohybů, v nichž znak jednoho pohybu je označován v pohybu jiném. [...] V rámci tekutosti jde o vidění jako takové v podobě, jež neumožňuje stlačení neboli pojmenování znázorněného, neboť smysl v něm neustále vzniká a zaniká.“ (Gogola ml., 1999, s. 49–59) Gogola ml. tak označuje tekutost smyslu filmu, která vzniká a zaniká v každém divákovi, ale vidí mnoho různých tekutostí: materiální, audiovizuální a také tekutost štábu: „... nevyzpytatelnost pohybu myšlenky režiséra skrze pohled kameramana, kamery a podobně zvukaře a jeho techniky a dalších profesí a technologií.“ Nás v tomto řetězci zajímá především profese producenta a její „nevyzpytatelný“ podíl na výsledné podobě filmu.

VĚDEC: V závěru této kapitoly shrňme, v čem spočívá a čím je pro nás přínosný Bourdieuho přístup. Podle autora doslovu knihy *Pravidla umění* Csaby Szalóa je dle Bourdieua „objektivita sociologického vědění dosažitelná [...] soustředěním sociologického zkoumání na konkrétní jevy, praktiky, případy a problémy. Na straně druhé není tato možnost rekonstrukce podmínek a sil působících v pozadí lidského jednání ve specifických situacích a institucích otevřená jenom pozorovatelům, nýbrž také v těchto situacích zúčastněným jednajícím. I když tím nezískají

³⁷ Parafrazuji zde titul sborníku a konference *Hranice (ve) filmu* (Kofroň, Václav, ed. *Hranice (ve) filmu*, Praha: NFA, 1999).

plnou kontrolu nad vlastní situací, jsou jednající lidé schopni porozumět vlastní situaci, uvědomit si vlivy v pozadí vlastního jednání a jednání jiných“ (Bourdieu, 2010, s. 454). Právě v tom vidí Bourdieu roli sociologie, která může nabídnout své výklady jednajícímu člověku, jenž je vržen do nekonečného procesu hledání svého místa ve světě.

UMĚLEC: Paralelně aplikuji tuto teorii ve své producentské praxi. Můj záměr je v něčem opačný než záměr Bourdieuho. On chtěl svojí teorií kriticky ukázat, že za veškerou (i „čistou“) tvorbou je vždy také boj o kapitál a moc, která z jeho vlastnictví pramení. Americký literární vědec James F. English ve své knize *Ekonomie prestiže*, která pro mne byla důležitou inspirací, se rovněž opírá především o teorie Pierra Bourdieua, ale tvrdí: „Já sám [...] s Bourdieovým myšlenkovým systémem nesouhlasím zdaleka ve všem. [...] Jedním z cílů této knihy je zpochybnit některé z hlavních aspektů Bourdieuova velkého příběhu komercializace umění...“ (English, 2011, s. 15) Já zase chci analýzu prostoru možností a svojí pozice využít k tomu, abych mohl tvořit díla vznikající z vnitřního přesvědčení, díla, která mají ambici v důsledku proměňovat nejen pole filmové, ale i mocenské („čistou“ tvorbu). Symbolický kapitál v podobě cen a věhlasu mi dává moc v tom pokračovat.

6. Festivalový okruh jako mocenské pole a prostor možností k zaujímání pozice producenta

- Čau, mám dotaz... Co jsou ty industry párty, je to nějak užitečný nebo zábavný? Ptám se asi blbě, ale jsem zelenáč.
- To víš, že to může být užitečný... Třeba se s někým zajímavým potkáš. Když ne, tak aspoň je tam hodně pití a jídla zadara.

(SMS komunikace s režisérem Petrem Vodičkou, Anifilm 2018 [01052018])

6.1. Tam, kde se píšou dějiny filmu. Cannes 2016

VĚDEC: Přejděme tedy k hlavnímu tématu, kterým by měly být festivaly a naše účast na nich. Kterým byste nejraději začal?

UMĚLEC: Tím nejslavnějším, samozřejmě. I když moje historicky druhá návštěva Cannes v roce 2016 zase tak slavná nebyla.

VĚDEC: Vzpomínám si, byl jsem tam na studijním pobytu díky školnímu grantu SGS.

UMĚLEC: Evidentně vás baví provokovat změnou vypravěčské perspektivy. Ale uznávám, v Cannes jsem byl tehdy více v roli zúčastněného pozorovatele než filmového producenta.

Mimochodem, zarazila mě už registrace na festival. Musíte vyplnit žánr přihlašovaných filmů. Možností je mnoho, ale všechno je zaměřeno na žánry, mezi kterými není zmíněn „art-house“. Většinou tedy vyplňuji „drama“. Nelze nic připsat, vybírá se z předem daných možností. Terminologická omezení přinášejí omezení myšlenková i faktická, případně jsou jejich odrazem. Čím to je a proč to je, že soutěž si přece drží jistou estetickou úroveň a filmy z ní je zajímavé vidět? U nich bychom dokonce mohli rozlišovat různé podžánry uměleckého filmu.

VĚDEC: Celé dějiny Cannes jsou dějinami boje o moc mezi institucemi, kritiky, producenty a režiséry, které můžeme vidět například na zakládání programových sekcí, jako je La Semaine de la Critique na začátku 60. let nebo La Quinzaine des Réalisateurs na jejich sklonku. Novými sekcemi chtěli kritici, respektive autoři prosadit svoji představu o tom, jak má vypadat umělecký film. A festival se navíc už na konci padesátých let rozšířil o filmový trh, Marché du Film. Vy jste vyplňoval industry akreditaci čili jste se de facto hlásil na trh, kde platí jiná žánrová pravidla (Srov. Rozkowksa, 2016).

UMĚLEC: To je možné, ale co podle vás vybral Apichatpong Weerasethakul, když v roce 2010 přihlašoval na festival *Strýčka Búnmiho (Loong Boonmee raleuk cha, 2010, Apichatpong Weerasethakul)*, pozdějšího vítěze Zlaté palmy?

VĚDEC: Předpokládám, že stejný formulář jako my vyplňovat nemusel. Festivaloví selektoři dnes aktivně filmy vyhledávají. Jak řekla v osobním rozhovoru Anna Hoffmannová, dlouholetá programová pracovnice sekce Fórum na Berlinale, jen dva filmy ze třiceti vybraných v roce 2016 v jejich sekci se samy přihlásily. Všechny ostatní předem na různých jiných festivalech a podobných industry akcích vytipovali a oslovili ona nebo její spolupracovníci.³⁸

UMĚLEC: (13052016) Dorazil jsem v pátek třináctého května. Problémy jsem měl už s ubytováním v hotelu bez recepce, kde musíte překonat dost rafinované nástrahy, abyste se dostali ke svému klíči v zakódovaném sejfu. Samozřejmě, že komunikačním jazykem je francouzština nebo se na infolinku vůbec nedovoláte. Pomohl mi kolemjdoucí Ital Antonio, jak se později ukázalo, producent žijící ve Vídni. Skončili jsme spolu na pizze a vínu. Nejen z debaty s ním mám pocit, že jsou tady v kurzu „lowbudgetové žánrovky“, které se vejdou do dotačních programů filmových fondů a mají i komerční potenciál, takže se najde nějaký investor a přidají se grantové peníze, minimálně z pobídkových schémat. Kdekdo tady mluví o tom, že vyvíjí horor.

VĚDEC: Nevalnou úroveň hotelu automaticky vztahuji i na profesní neserióznost kolegy Antonia, zaměřuje se totiž na žánrovou tvorbu. Pokleslý hotel rovná se v mých očích pokleslý producent. Je zajímavé, že stejně kritický nejsem k sobě.

UMĚLEC: V neděli 15. května jsem byl pozván jako všichni přítomní čeští producenti na polsko-slovensko-český pracovní „brunch“ na terase česko-slovenského stánku. Každý pozvaný má tři věty na představení se a pak následuje neformální networking. Zaznamenal jsem si zajímavé „čtení“ akce zkušenými producenty – Čechem Pavlem Strnadem a Slovákem Markem Škopem. Oba nezávisle na sobě zhodnotili soupis pozvaných Poláků, že to nejsou lidi, kteří by byli blízcí našim profilům. Když pak ještě asi polovina z nich nepřišla (zatímco Češi a Slováci byli prakticky všichni, a ještě někdo navíc), shodlo se několik účastníků na dobré myšlence, které se nedostalo úplného naplnění.

³⁸ Viz Deník zúčastněného pozorovatele 09032017.

VĚDEC: Škop mluvil také o své strategii. Hledá koproducenty mezi lidmi, kteří budou věřit jeho projektům, a ne mezi „profesionálními koproducenty“, jak je nazýval, tj. lidmi z rozvinutých západoevropských kinematografií, co osloví řadu potenciálních partnerů ve východní Evropě, podají mnoho grantů a čekají, který z nich vyjde.

UMĚLEC: Výhodou Cannes je, že je tam prakticky každý, takže i těch pár mých kontaktů, které jsem si předtím stačil vybudovat, tam bylo. U dánské producentky Sigrid Dyekjær mám v deníku poznámku (14052016): „... ani nepřišla, ani se neomluvila, kašlu na ni...“ Zním ji pouze jako svoji lektorku workshopu dok.incubator, takže to není úplně vyrovnané partnerství.

Setkal jsem se například s programovým ředitelem kodaňského CPH:DPX Niklasem Engstromem nebo s francouzskou festivalovou programerkou Marie-Pierre Duhamelovou. Oba znám díky jejich obdivu k Vachkovým filmům.

Celkem to bylo za dva a půl dne osm předem domluvených schůzek a pět dalších, které vyplynuly z náhodných setkání na místě. Ale nejzajímavější okolností měla schůzka s Matthieuem Darrasem z Torino Film Lab. Pozval mě do nenápadné libanonské restaurace poměrně daleko od Festivalového paláce. Než jsem dostal jídlo na stůl, dorazil do stejného podniku americký režisér Jim Jarmusch. Matthieu má evidentně dobrý vkus nejen na filmy.

VĚDEC: Nedivím se, že vás přítomnost Jarmusche tak zaujala, jeho filmy přece formovaly náš filmový vkus.

Při čtení deníku mne zaujalo pozorování nepřímo odkazující na další vyjádření symbolického kapitálu a zaujímání pozic prostřednictvím bydlení: (14052016) „Vary³⁹ bydlí v Majesticu (hlavní hotel vedle Paláce). Karlovarské pořadatele má rád nějaký polský producent (za nímž jsou prý ruské peníze), který si dal loni na podzim závazek, že bude mít v oficiálním programu Cannes sedm filmů, a zvládl jich tam dostat pět.“

UMĚLEC: Tuto poznámku bych nechal raději bez bližší interpretace a záměrně anonymizuji zdroj, i když se jedná o mimořádně informovaného zahraničního znalce festivalů. Ale jinak s vámi souhlasím, takový festival je vlastně jedno velké a nekončící zaujímání pozic. Specifikem canneského festivalu je, že se ho mohou účastnit pouze aktivní filmaři. První věta akreditačních pravidel zní: „Festival v Cannes je vyhrazen profesionálům filmového průmyslu.“⁴⁰ Režisér a producent Václav Kadrnka si ten rok nevyřídil akreditaci dopředu, a tak musel

³⁹ Míňěna delegace MFF Karlovy Vary.

⁴⁰ Podstránka *Accreditations* webových stránek festivalu v Cannes. Dostupné z WWW: <<https://www.festival-cannes.com/en/participer/accredit>>.

na místě dokazovat, že je filmař, tím, že se našel v mezinárodní databázi IMDB. V osobním rozhovoru se zlobil na pořadatele a zpochybňoval i samotnou IMDB jako zdroj relevantních informací.

VĚDEC: Tahle událost anekdoticky dokládá, že „sémantická nejasnost obestírající pojmy jako spisovatel nebo umělec je výsledkem a zároveň předpokladem bojů o prosazení definice“ (Bourdieu, 2010, s. 296), takže se není Václavu Kadrnkovi co divit, že to u něj vyvolalo bojovnou náladu. Už proto, že „všechny pozice [...] závisejí na své současné i potenciální situaci ve struktuře pole, to znamená ve struktuře přidělování různých druhů kapitálu (nebo moci)“ (Bourdieu, 2010, s. 304).

UMĚLEC: (16052016) Jistý symbolický kapitál mi má tehdejší návštěva přinesla zejména u českých účastníků. Režisér a producent Václav Marhoul mi při prvním setkání řekl: „Vás jsem tady nečekal.“ Možnost osobního kontaktu s českými účastníky („... ředitelka Fondu kouří hned vedle...“ [15052016]) byla pro mne paradoxně nejužitečnější částí akce („... spousta věcí odprezentována a posunuta i v rámci české komunity...“ [13052016]).

6.2. Jak se vybírají filmy do festivalového programu. Dok Leipzig 2016

VĚDEC: (01112016) Setkání s ředitelkou festivalu DOK Leipzig⁴¹ Leenou Pasanen: Ze zhruba 3 300 přihlášených filmů vybírají 150 do soutěžních sekcí a dalších asi 200 do ostatních čili podobná čísla jako MFDF Jihlava. Přiznala, že s MFDF Jihlava hodně soutěží o filmy, hlavní soupeř je ale IDFA – letos se stalo, že ohlašovali s IDFA programy ve stejný den, 10. října. Mají tady zvyk vždycky něco vyhlášovat ve shodné datum: 3. 3., pak 5. 5. atd.

Setkání s programery (Grit Lemke, Lars Meyer): Dívají se na celé filmy, někdy dávají i druhou šanci finálnější verzi střihu. Pokud chtějí mít světové premiéry, musejí se dívat na hrubé střihy. Každý z přihlášených filmů vidí alespoň jeden člověk ze sedmičlenné komise. Známkují je 1, 2, 3 (1 – musí na festivalu být, 2 – nejsem si jistý, někdo by ho měl ještě vidět, 3 – na festival se nehodí). Do 2. kola podle Larse postoupí asi 50 % filmů, Grit říká, že je to daleko méně, ale že nemají statistiky. Na filmy

⁴¹ Založen 1955. Jde o nejstarší dokumentární festival na světě. Viz. Podstránka Festival History na webu festivalu. Dostupné z WWW: <<https://www.dok-leipzig.de/en/festival-history>>.

se nikdy nedívají společně v kině, říkají, že „na to není čas“. Selekcce balancuje mezi kvalitou, národností (třeba polské filmy tady mají těžší pozici, více si konkurují mezi sebou) a tématem. Chtějí filmy, které se nemusí nutně líbit, ale překvapí. Jako referenci uvádějí *H*ART ON* Andrey Culkové. Lars říká, že je pro něj důležitá upřímnost režiséra, že film vyjadřuje jeho názor, postoj k věci, osobní motivaci. Grit Lemke říká, že české filmy se moc nehlásí. V programu Jihlavy vidí zajímavé tituly, ale ty se sem nehlásí. *Nebezpečný svět Rajko Dolečka* viděli v první verzi a nelíbil se jim, pak jim režisérka Kristýna Bartošová nabídla novou verzi a ta se jim líbila, respektive téma se líbilo od začátku, ale střih byl špatný.

6.3. Můj film je na prodej. Festival IDFA a jeho trh Docs for Sales 2016

UMĚLEC: (20112016) V jaké jsem před IDFA situaci? Posunuji se, znám víc lidí, už i tady na IDFA některé poznávám a oni poznávají mne. Svět dokumentárního filmu je malý, což je výhoda, pro kterou jsem se rozhodl se na něj v mezinárodním kontextu zaměřit. Na druhé straně rychleji člověk pozná jeho limity. Mám více schůzek, takže ale taky více odmítnutí filmu... Uvidíme, jak dlouho si zachovám optimismus a jak dlouho v tom budu vidět smysl.

Jihlava vs. IDFA: Výhoda malého festivalu je, že i když tam bylo jen 7 sales agentů, s 5 z nich jsem se potkal, vlastně se všemi, které jsem potkat chtěl, a festival to ještě zařídil. Na IDFA jsou všichni, ale schůzek mám cca stejně.

VĚDEC: (21112016) Trh Docs for Sales. Místnost několik desítek metrů dlouhá, kde je 60 kójí s počítači se sluchátky a všichni sedí a koukají na filmy. Tady se odehrávají obchody a tady vnímají lidi filmy, které pak šíří dál do světa. Manufaktura, továrna –ne výroba, ale odbyt – skladiště filmů.

UMĚLEC: Domluvená schůzka s Aleksandrou Derewienko ze společnosti CAT&Docs. Zná mne prý z dob, kdy dělala v Taskovski Films. Absolventka FAMU Irena Taskovski je zřejmě „líheň talentů“ pro filmový sales, dnes mám ještě schůzku s Alexandrem Govedaricou, který je taky její odchovanec. V CAT&Docs se starají o *Za kamerou (Cameraperson, 2016, Kristen Johnsonová)*, ale taky o *Cinema, mon amour (2015, Alexandru Belc)*. Koprodukoval ho Radovan Šibrť a kritizoval je, že s filmem neudělali nic. Že když to není silný, festivalově úspěšný titul, že se mu nevěnují. Přimo jsem se jí sice

neptal, ale řekla, že film moc „nešel“, ale něco se povedlo, konkrétně nějaké kinodistribuce. Náš trailer ji zaujal, je to Polka, líbí se jí český humor, říká. Film ale ještě neviděla celý.

Tohle je reálná situace, proč tu být a být vidět: Cestou jsem se pozdravil s Inou z firmy významného německého sales agenta Heina Deckerta, která seděla u vedlejšího stolu. Omlouvala se, že neodpověděla na mailový follow up naší schůzky v Jihlavě a že se ozve, až se na film podívá. Byla prý teď skutečně hodně zaneprázdněná. Lze jí to věřit, protože listopad, tj. období mezi Jihlavou, Lipskem a IDFA, je pro tyhle lidi extrémně vypjatý. Dole v kavárně seděl programer Martin Horyna z Karlových Varů. Zavtipkoval jsem, že nemá rád filmy z Jihlavy. Oponoval, ale chápal, jak to myslím, že směřem k preferencím ve festivalové selekci. Napsal mi to ostatně o filmu *Koudelka fotografuje Svatou zemi* (2015, Gilad Baram) do e-mailu před letošním varským festivalem, že film nepromítnou, protože byl v Jihlavě.

Před budovou šel kolem sales agent Juan Solera. Film ještě neviděl, ale potkáme se a řekneme si. Prostě těch lidí tady nakonec potkáte třikrát víc, než máte naplánováno. Zvláště pokud už je nějak znáte a máte s nimi třeba něco rozjednané. A hlavně oni vidí, že tady jsem.

Sales agent Aleksandar Govedarica chce film *Jmenuji se Hladový Bizon* otestovat na třech TV buyerech a pak by se rozhodl, zda do toho půjde, ale nechce celosvětová práva, vybral by si jen několik teritorií. I bez těch testů je ochoten se postarat o Severní Ameriku, kde by vzal kompletní práva: festivaly, TV, VoD. Zní to obojí docela zajímavě, ale samozřejmě, že dát jednomu subjektu celosvětová práva by pro mne bylo užitečnější a přehlednější.

Jinak je stále ve hře i festivalová strategie, kterou bych si od něj koupil. Spočívala by v tom, že nám pošle soupis 150 festivalů a navrhne způsob, jak je oslovit. Nestarali by se o přihlašování, pouze by „prodali“ databázi.⁴²

Ptal jsem se ho na film Andrey Culkové *H*ART ON* (2016, Andrea Culková). Zastupuje ho proto, že s ní má předdomluvený další její film o testosteronu, ve kterém vidí komerčnější potenciál, a že se domluvili na obojím současně. A že nevystříhla úvodní scénu (zřejmě nahota?), kvůli které budou mít omezenější TV prodeje a kterou TV případně stejně budou vystříhovat samy. Že jí radil vystříhnout, ale že neposlechla.

Irena Taskovski na otázku, proč vzala *Autistický film* (2016, Míra Janek) a *Bizona* odmítla, odpověděla velmi upřímně. Příští rok na jaře je Mezinárodní

⁴² U téhle varianty jsme nakonec skončili. Za 8 000 korun jsme si koupili festivalovou databázi. Dalších asi 50 000 korun jsme investovali do festivalových poplatků. Film přesto téměř žádný festivalový „život“ neměl.

den autismu, takže televize budou hledat program pro vyslání. U nás takovýto „selling point“ nevidí, a to ani když jsem se to snažil spojit s aktuálními protesty proti stavbě plynovodu přes indiánské území v americké Dakotě.

VĚDEC: Je 16:45 a programový ředitel kodaňského CPH:DPX Niklas Engstrom má na mě jen 30 minut času, mluví překotně a nakousne spoustu věcí. Žádnou z nich jsme ještě nijak neposunuli dál. *Bizona* ještě neviděl.

Přijde mi, že ti, co tady zahlcení nejsou, dělají tu práci jen na oko. Vezmou filmy do katalogu, ale nijak se o ně nestarají, zřejmě mají příjmy odjinud a na festival se jedou spíše ukázat, ale nevím. Většina vypadá a nejspíše i skutečně je zcela zaneprázdňená. Těch schůzek mají i tady desítky, v průměru jedna do 30 minut, takže za den klidně 15, k tomu chodí na IDFA Forum poslouchat pitchingy a sledují festivalový program ve videotéce Docs for Sales atd.

UMĚLEC: Cigareta se salesem z Journeyman.tv Donatienem Pierdou. Už předtím po mailu odmítl *Bizona*. Je to velmi slušný člověk, v mailu popsal, proč ho nechtějí. Nemá pro ně ekonomický potenciál. Ptal jsem se na situaci před 10 lety a teď. Potvrzuje, že se změnila, a souhlasí s tezí, že veřejnoprávní televize platí méně a chtějí diváctější projekty a v objemu financí je zdaleka nenahradily VoD platformy.

Cigareta se salesem/poradcem Peterem Jägrem. Dal mi vizitku, ať prý se ozvu s přírodopisným filmem. Ale já mu psal před týdnem kvůli *Bizonovi* a to si vůbec nepamatuje. Ať to příští týden pošlu znovu, že se na to podívá. Začal teď dělat profesionálního poradce a podle lidí tady si „hledá práci“. Nedělá sales, ale poradí, jaké sales vybrat, pomůže je oslovit, stejně tak festivaly, ale dělá to za peníze.

6.4. „Sto zbytečných schůzek.“ IDFA Forum 2019

VĚDEC: (21112016) „Rodina“ bylo klíčové slovo Fora. Jednou vzpomínali na předčasně zesnulou izraelskou zakladatelku podobné akce s názvem CoPro na festivalu v Tel Avivu, podruhé se loučili se zasloužilým moderátorem Fora, který jde po 20 letech do důchodu... Všichni jsme jedna dokumentární rodina, která společně pracuje na prosazení projektů. Ale fakticky to vypadá, že mají „maminky a tatínci“ z TV stanic čím dál méně „kapesného“. Televize už dlouho čelí poklesu sledovanosti

a náročnější, okrajová produkce se škrta jako první. Výpadek přitom dosud nenahradily VoD platformy a tak.

UMĚLEC: Na Foru poprvé commissioning editorka z Netflixu. Prý měli ještě loni korporátní zákaz mluvit o filmech, říkat svůj názor, říkal mi vedoucí pražského East Doc Platform Zdeněk Blaha. Jejich zaměstnankyně letos mluvila jako ostatní a na otázku moderátora, zda když se film líbí více institucím, jsou ochotní jednat o koprodukcii, diplomatically odpověděla, že je to případ od případu.

VĚDEC: Oběd. Přisedl si brazilský producent a pětkrát se mne ptal na mé jméno a plácal mne přitom bodře po zádech, myslím, že z nás budou kamarádi. Víím teď, jak se v Brazílii financují televizní projekty. Mají na to státní fondy, které se získávají například z prodeje mobilů. O něčem takovém se mluví i v Česku. Ale je to méně než polovina rozpočtu. Tu druhou potřebuje získat, takže momentálně jezdí po světě a hledá partnery. A protože se v Brazílii mění vláda (říkal, že ministrem kultury bude bývalý pornoherce), nikdo neví, co s těmi fondy bude. Taky mluvil o tom, jak doufá, že se v Jižní Americe „popere“ Netflix s Amazonem. Že nyní dominuje Netflix a z producentů dělá jen výkonnou produkci, kterou dle smlouvy může z projektu úplně odstavit. Nástup Amazonu je prý razantní a je ochotný jednat o různých formách spolupráce, tak to snad zpětně ovlivní i Netflix.

UMĚLEC: „100 zbytečných schůzek.“ Takový bonmot, který mne tady napadl, že aby se člověk zorientoval v daném prostředí, potřebuje absolvovat asi sto zbytečných schůzek (které ale ve skutečnosti vůbec nejsou zbytečné), aby si ověřil prostory možností a poznal vkus lidí z druhé stany stolu.

6.5. S vlastním filmem v programu festivalu. Vision du Réel Nyon 2018

UMĚLEC: (26012018) Na podzim jsem se rozhodl (po dohodě s lotyšskými partnery) *Neklidnou hranici* (*Muris*, 2019, Davis Simanis) nabídnout festivalu Jeden svět (JS). Je to šance přitáhnout k minoritní lotyšsko-české eseji v českých kinech větší pozornost, festival totiž provozuje i velmi dobře organizované celostátní ozvěny. Máme podaný grant, který na této strategii stojí, dostali jsme od Fondu pozitivní posudky...

A pak se ozve Vision du Réel ze švýcarského Nyonu. Jsme na jejich shortlistu, ale ještě měsíc budeme čekat na finální resumé, zda náš film uvedou. Ptáme se, co by řekli národní premiéře na Jednom světě o měsíc dříve. Jejich

uvedení by už nebylo světovou, ale jen mezinárodní premiérou filmu. Situace se vyvíjí, já vyjednávám s JS, lotyšský producent Guntis Trekteris s Nyonem. Programový ředitel Jednoho světa Ondřej Moravec je zklamaný, ale věcný, tohle prý teď řeší skoro každý den. Aktuálně hlavně s kodaňským festivalem CPH:DOX, který je už v březnu. Situaci rozumí. Guntis zase ví, že na shortlistu jsou další dva lotyšské filmy, takže konkurence je veliká, ve finálním programu zůstane jen jeden. Nakonec to Nyon vyjádří pregnantně: „Když nám dáte světovou premiéru, tak potvrzujeme už teď ‚selected‘.“ Chceme na prestižní festival, musíme přistoupit na jeho premiérovou politiku. Nemůžu mít oba „vrabce v hrsti“, pro Česko budu muset hledat jinou distribuční strategii...

VĚDEC: (16042018) Vision du Réel – světová premiéra *Neklidná hranice*. Díky grantu Fondu kinematografie jsem s sebou mohl vzít české spoluautory – střihačku Annu Ryndovou a zvukaře Václava Flegla (skladatel Michal Rataj neměl čas). Užívají si to tady, je to pro ně vzácná příležitost. Na festivaly nejezdí, nedostanou se na ně, maximálně do Karlových Varů. I oni profitují ze symbolického kapitálu, který jsme díky účasti získali.

(17042018) Jsou to vlastně dva festivaly v jednom: jeden virtuální – velký, významný, vlivný, na sociálních sítích a v debatách, na ostatních festivalech, jehož výrazem je logo s vavříny, které si můžete dát na plakát, a ten skutečný – malé nádvoří, domácí atmosféra, akreditace v designově upraveném kontejneru, nyonští důchodci jako festivaloví dobrovolníci i většina místního publika, většina filmařů se mezi sebou zná. Úvody velmi decentní, debaty krátké, poněkud formální. Pořadatelé milí, ale třeba ani nedělají fotky delegací z každé premiéry. Tak či tak je to festival v srdci „prvního“ světa, to Jihlava nikdy nedožene. Vždycky bude „Ex Oriente“⁴³. Nebo mne aspoň nenapadá, co by se muselo stát, aby to dohnala.

Většina filmů, které jsem tu viděl, se odehrává na jiných kontinentech a jedná se o koprodukcí s některou ze západoevropských zemí. Soudím ale podle úzkého vzorku filmů – německo-kolumbijský, švýcarsko-německo-brazilský film atd. „Bílý muž“ vyráží na cesty, aby přinesl svědectví o utrpení. Někdy se nechá záměrně natočit se svojí

⁴³ Jde o narážku na název workshopu Ex Oriente, který pořádá Institut dokumentárního filmu. Jeho zakladatel, režisér Filip Remunda, mi v korespondenci potvrdil, že byl od začátku míněn jako ironická narážka na „světlo z východu“, tedy slunce, křesťanský bůh či moudrost, která k nám přichází z dálného Orientu.

naivitou a „humanismem“ jako norský režisér Havard Bustnes, co natočil výborný film *Ženy Zlatého úsvitu* (*Hatets vugge*, 2017, Havard Bustnes) o ženách současných řeckých fašistů, kteří jsou zrovna ve vězení. Zároveň to byl příběh odehrávající se geograficky nejbliže k Nyonu. K nám má nejbliže postsovětský prostor, ale zpravidla s tématy, co se přímo vážou k samotnému SSSR či Rusku. Což byl i náš případ na tomto festivalu – film z rusko-lotyšského pohraničí *Neklidná hranice*.

České téma by nikdy nemohlo takto rezonovat. Anebo mohlo, ale jde o to, přijít na to, jaké by to bylo. Já koprodukuji zahraniční filmy o českých umělcích slavných venku (*Koudelka fotografuje Svatou zemi*, *Efekt Vašulka* [2019, Hrafnhlidur Gunnarsdóttirová] a o holocaustu (*Wolf* [2013, Claudio Giovannesi]). České filmy se současnými českými tématy teď na Západě nikoho nezajímají. V jejich očích nejsme ani na dostatečně exotické periferii, ani v centru západní filmové produkce. Ocitli jsme se někde uprostřed, neakademickým jazykem tomu říkám „mezi půlkami“. Bílý muž vyráží za exotikou do vzdálenějších destinací a na druhé straně pro něj nejsme ani „dospělí“ obchodní partneři. Nicméně se to snažíme změnit a baví mě, jak snadno můžeme překvapit...

6.6. Odmítán festivaly. Karlovy Vary 2016–2020, Finále Plzeň 2017, Sundance 2019

UMĚLEC: (01052018) Náhodné setkání s Tomášem Pavlíčkem při procházce s dětmi na Jarově kousek od Aera. Stál na ulici, dokončoval telefonát, pak trochu zmateně zdravil, ani nepodal ruku, jak má ve zvyku. Pak jsme ho s dcerami ještě několikrát uviděli, jak skoro zmateně bloudí městem... Bylo to jako z filmu. Tak jsem ho pozval do Aera na panáka. Prý se právě dozvěděl, že Karlovy Vary odmítly dát *Chatu na prodej* (2018, Tomáš Pavlíček) do hlavní soutěže. Byl mi vděčný, skoro na dně. Distribuční strategie počítala s napojením na premiéru ve Varech, do kin jdou na konci července. On sám má Vary rád, před pár lety mu nečekaně promítli debut *Parádně pokecal* (2014, Tomáš Pavlíček). Teď říká, že velký sál ve Varech je nejkrásnější kinosál, který zná. Podařilo se mi ho trochu rozptýlit, později mi za to děkoval. Řekl jsem mu, že naprosto chápu, jak taková zpráva může působit po 5 letech (on upřesnil, že jen po 4) práce. (31052018) **Pointa Pavlíčka a Varů: nakonec ho vzali do East of the West.**

VĚDEC: (60062018) Ať děláš prachy, slávu, operu / večer se musíš zjevit v Becheru. Tohle je typicky bourdieuovský postřeh v parodii na píseň

Michala Tučného, která se objevila na internetu. Veškeré druhy kapitálu: „prachy“ (ekonomického), „slávy“ a „opery“ (symbolického) jsou rozdělovány těm, kteří v době karlovarského festivalu mají právo navštívit Becher's Bar v hotelu Thermal. Prostor je vyhrazený jen lidem, kteří mají na svých akreditacích iniciály BB a většinou ještě TR, které umožňují, že se tam z druhého konce kolonády můžete nechat odvézt festivalovými limuzínami. Na podobný kapitál mají nárok sponzoři (v Becher's Baru mají rezervované i stoly), filmaři s filmy v soutěžích a porotci a samozřejmě okruh VIP, mezi kterými dominují herci a politici.

UMĚLEC: (05072016) Podání si ruky s programovým ředitelem Karlem Ochem na chodbě Thermalu. Je velmi odměřený, evidentně uražený kvůli mému mailu, který jsem mu poslal. Tohle je moje vědomé vymezování se v rámci filmového pole. Šlo o projekt Jana Bušty *á-B-C-D-é-F-G-H-CH-í-Jonestown* (2021, Jan Bušta), který nevybrali na pitching Eurimages Lab. Vyjádřil jsem svoji hlubokou skepsi, že ve mě jako producenta nemají více důvěry. Že když už jsem byl na tomhle festivalu se svými filmy tolikrát v soutěžích i na pitchinzích, že mi můžou věřit, že tohle je opravdu silný projekt, že bych ho jinak nedělal. Podporují umění, šíří hodnoty a kultivují vkus (de Valck, 2016, s. 100), to je naprosto legitimní, ale důvěra v osvědčeného producenta, že přináší podobné hodnoty, by měla hrát větší roli.

VĚDEC: (05062020) S lotyšsko-litevsko-českým filmem režiséra Davise Simanise *Rok před válkou* jsme se nedostali na důležitý pitching Work in Progress, pořádaný (letos online) karlovarským festivalem. Napsal jsem jim: „Jako častokrát předtím vám moc nerozumím, ale respektuji to. A jako vždy to beru jako výzvu snažit se dosáhnout ještě vyšších met. Vaše vysvětlení je bohužel zcela obecné (chápu, takto se to píše) a váš postoj v rámci společné národní kinematografie nepřiliš solidární. Nechci žádnou protekci, ale opravdu by mne zajímalo a pro příští projekty poučilo, kolik mezinárodně zajímavějších českých artových minorit s českým hercem v hlavní roli, českými tématy v příběhu a českými lokacemi, které vznikají v koprodukcii třech evropských zemí, ve výběru máte. Mrzelo mne, že jste o nás vůbec nevěděli ani v předvýběru. Ale to beru na sebe. Měl jsem se více a dříve snažit. Nicméně pohybujeme se v prostředí, kde je podobných projektů pár a není takový problém je uhlídat například prostřednictvím výsledků výzev Státního fondu kinematografie...“ Můj dopis zůstal bez odpovědi.

UMĚLEC: (20022017) Píše mi ředitelka Finále Plzeň: „Váš film *Jmenuji se Hladový Bizon* jsme nakonec bohužel do soutěže nevybrali. Filmů bylo letos mnoho a veliká konkurence. Ale musím říci, že se film výběrové komisi velmi líbil. Omlouvám se, že info píšete teď, již jsem Vám tuto zprávu odeslala, ale bohužel se mi vrátila jako nedoručená a já jsem si toho nevšimla. Sypu si popel na hlavu a omlouvám se Vám za prodlení.“

Ano, naštvaný jsem z důvodů osobní ješitnosti, ale i z objektivních důvodů: loni promítali 12 soutěžních a 7 nesoutěžních dokumentárních filmů. Pokud lze předpokládat, že to bude letos přibližně stejné, nevěřím, že *Bizon* není jedním z 19 nejzajímavějších dokumentů loňské české produkce. Navíc mám stejný pocit jako v případě Varů, že nemají absolutně žádný sentiment k nějaké producentské kontinuitě (analogicky k tomu, jak festivaly berou „své“ režiséry opětovně do soutěží). Z Plzně mám už několik cen: loni čestné uznání za *Koudelku*, předtím studentská cena za *Schmitkeho* a divácká za *Pravidla lži*. Je zřejmé, že mne to nevybavilo dostatečným symbolickým kapitálem, který by zajistil novému filmu místo v programu. Zatím nejsem „mogul“ ani na domácí dokumentární scéně. Přitom jsem měl pocit, že už dávno jsem a že teď už to zbývá jen pozvednout na mezinárodní úroveň.

(29112018) Došel mail od programera Adama Pirona ze Sundance Institute. Chci věřit, že ho nemotivovala pouhá zdvořilost. V minulosti jsem totiž z tohoto festivalu dostával jen oficiální odpovědi. „Chtěl jsem vás kontaktovat a sdělit vám, že programovému týmu se *První akční hrdina* (2019, Jan Haluza) opravdu líbil, ale obávám se, že jsme pro něj letos na festivalu nenašli místo. Máme tak málo slotů, že v posledních hodinách musíme pustit i filmy, které máme rádi. Chtěl jsem, abyste věděli, že váš film byl během našich úvah podrobně diskutován. V příštích dnech obdržíte automatickou odpověď od Sundance, ale chtěl jsem vám napsat také osobně. Byl to extrémně konkurenční rok s téměř 10 000 přihlášenými krátkými filmy a máme prostor pouze pro 70, takže jsme museli učinit opravdu tvrdá rozhodnutí.“

VĚDEC: Výše popsání je ukázkou toho, že i odmítnutí účasti formou osobního mailu může v sobě obsahovat jistý symbolický kapitál, který následně odmítnutý používá jako argument svědčící o „částečném“ úspěchu. K odstavcům ještě výše se sluší podotknout, že zde jako zúčastněný pozorovatel vědomě překračuji jistou etickou mez slušnosti vůči pozorovaným objektům a možná ještě více poukazují na svoji vlastní ješitnost. Z umělecké tvorby jsem ale zvyklý být co nejupřímnější i sám k sobě a současně vím, kolik nejrůznějších invektiv často obsahuje interní komunikace mezi tvůrci a pořadateli festivalů. a Svoje vlastní

pozorování proto beru jako malou ukázkou toho, co normálně zůstává zúčastněným pozorováním zcela skryto.

6.7. Akceptován, ale... CoCo 2018

UMĚLEC: (02122016) Můj koproducent Mikuláš Novotný se s režisérem Vítem Zapletalem vrátil z pitchingu v Chotěbuzi. Tzv. CoCo je největší akce pro hrané projekty ve středovýchodní Evropě a my jsme měli velkou radost, že nás tam se *Sršněm v lahvi* (nerealizováno, Vít Zapletal) vybrali. Samotný výběr byl výsledkem poměrně dlouhého usilování – prošli jsme nejprve workshopem miniMIDPOINT pod vedením proslulé čechoamerické scenáristky a dramaturgyně Mileny Jelínkové. Bylo to na podzim 2015. Pak nás ještě Česká televize vybrala na školení Němky Sybily Kurtzové, která koučuje po Evropě lidi, aby správně pitchovali. Taky to pro mne bylo velmi poučné. Nakonec jsme byli po jednom neúspěšném pokusu vybráni v roce 2016 na Pitch & Feedback do Karlových Varů. Po výběru na CoCo se zdálo, že nám strategie začínají fungovat a je otázkou času, kdy najdeme první zahraniční koproducenty.

Samotná účast ale znamenala poměrně dost velký zlom. Nebo možná jen potvrzení určitých pochybností, které jsme měli. Zahraniční decision makeři o náš film nestojí. Ale jak se zdá po CoCo, není to proto, že by se jim scénář nelíbil nebo jim přišlo nevhodné téma filmu. Především v neformálních rozhovorech potvrdili, že náš projekt nejenže nemá žádný ekonomický potenciál ve fázi exploatace, ale dokonce by se jim i problematicky financoval. Kam tedy nyní směřujeme? K menšímu, českému filmu s nějakou malou minoritní zahraniční účastí. Ale jak ho představit na mezinárodní scéně? Účast na festivalech potřebujeme jako posvěcení. Jak ve fázi vývoje, tak hlavně potom s hotovým filmem. Možná můžeme být nakonec umělecky radikálnější, to by mohly určité festivaly ocenit. Ale jak se na ně dostat? A musí to být ty největší festivaly, aby byl symbolický kapitál z nich plynoucí nezpochybnitelný.

VĚDEC: (20052017) Někdy jsou ty nápady trochu banální, ale i tak je dobré si je poznamenat a mám z nich radost. Vít Zapletal neumí dobře anglicky, takže se s ním dost těžko proniká do ciziny. Tradiční koprodukční zemi, jakou je Slovensko, zkusíme, ale to je málo.

Vít navíc nechce měnit své české spolupracovníky ani účelově připisovat zahraniční postavy. To bude velká debata, plánovaná na tento čtvrtek, zda se dokáže vzdát kameramana Ondřeje Belici, abychom získali tuhle pozici a mohli ji nabízet potenciálním zahraničním koproducentům. Určitě už víme od Chotěbuzi, že jdeme cestou menšího

filmu za cca 16 miliónů, ale k tomu chceme získat i dvě další země. Nejde jen o peníze, ale i o širší mezinárodní ukotvení filmu. Rezignovali jsme na „námluvy s velkými nevěstami“, jako je Francie (obrovská konkurence a nulový zájem festivalů o Zapletalův debut *Prach*) nebo Německo (příliš mnoho náročných komerčních podmínek k získání grantu). Vsadíme na tradiční Slovensko (co je doma, to se počítá) a na nějaké srovnatelné země středovýchodní Evropy.

Mikuláš Novotný přišel s tím, že právě ruskojazyčný prostor (především tedy Pobaltí) by vzhledem k Vítově znalosti ruštiny pro nás mohl být klíčový. Rusko samo ale nemá filmové fondy. Takže jestli přesvědčíme Víta, začneme shánět v Pobaltí kameramana. Mimochodem kameraman společně se scenáristou má hned po režisérovi nejvyšší symbolický kapitál pro žádost o minoritní podporu na národních fondech.

6.8. Shrnutí

VĚDEC: (30112018) Celkově z hlediska symbolického bourdieovského mám z letošní Jihlavy velmi dobrý pocit. (A to i přesto, že přijetí našeho filmu *Máme na víc* bylo docela „nejednoznačné“.) Už jsem neobjednával žádné schůzky, vše tak nějak vyplynulo z kontaktů, které mám. Něco se trochu předjednávalo dopředu a něco vyplynulo ze situace – s polskou kolegyní Annou a jejím přítelem jsme se potkali cestou do guestservisu, tak jsme rovnou zašli na jejich oblíbené české jídlo – smažený sýr. Stejně tak včera na industry párty – bavím se s Čechy, jdou kolem cizinci, přijdou se pozdravit, stavil se rozloučit i Pierre-Alexis Chevit z Cannes Doc Corneru. Jistá festivalová dramaturgyně řekla na otázku společné známé, zda se známe, ano, to je ten slavný český producent. (Byla v tom cítit jemná ironie.) Ale Jihlavy jsou pořád dvě (česká a mezinárodní), jen já se snad konečně učím přestupovat z jedné do druhé. Mám takové záchytné body, ke kterým se můžu na pro mě šílených rautech a uprostřed „small talků“ upnout. Uvědomuji si, že jsem se to naučil už před lety na domácí scéně. I letos jsem po promítnutí našeho filmu stál před DKO asi 6 hodin na jednom místě (u dveří) a lidi neustále chodili, zastavovali se, gratulovali, bavili se. Kouřilo se.

UMĚLEC: (26112018) **Jak se tak vnucuju a vlichocuju představitelům festivalů, uvědomil jsem si hořce, že je jich jen hrstka, kterých si opravdu vážím. Na prvním místě je to Marek Hovorka, ale u něj jsem současně poněkud zoufalý z toho, jak nechce vidět a slyšet některé věci, které se mu snažím říct. Pak je tady Niklas**

Engstrom z CPH:DOX, ale o něm toho vím velmi málo, pouze dvakrát vybral do programu Vachkův film, tak ho asi budu milovat až za hrob... Ale ne, je to i lidsky velký sympaták a neztrácí moje sympatie, i když kromě Vachka mi nikdy žádný další film nevzal... Jistou úctu a pochopení cítím i ke Karlu Ochovi. Mám pocit, že mu v mnoha věcech rozumím, že je pro mne čitelný. A asi v tom hraje roli i mezinárodní respekt, který má. Pak mne napadl ještě Přemysl Martinek, tedy ředitel slovenského Febiofestu. Toho si vážím obecně a dlouhodobě, s málokým mě baví nesouhlasit a polemizovat jako s ním.

VĚDEC: (26012020) Moje filmy bývají oblíbené na festivalech, které vynakládají velké úsilí na to, aby se všemi možnými prostředky vymezily vůči podle nich dominujícímu tzv. producentskému systému. Různými způsoby dávají najevo, že pro ně má nejvyšší symbolický kapitál režisér (neboli auteur). Pořadatelé festivalu Visions du Réel v Nyonu platí účast pouze režisérovi, kterému ještě zadarmo přidají poukázky na konzumaci ve festivalovém baru. Jeho producent dostane zdarma jen festivalovou akreditaci, ale až poté, kdy režisér schválí, že mu ji lze vystavit. (Možná chce vzít umělec na festival raději nějakou múzu?) Koproducent a další tvůrci nemají nárok vůbec na nic, i akreditaci si musí koupit. Festival v Rotterdamu zase nechce uvádět koproducenty do výčtu zemí původu filmu, musí se z nich vždycky nejdříve udělat „producenti“. A já mám během posledních pár let největší mezinárodní úspěchy právě na těchto akcích. Nejnověji s *Rokem před válkou* lotyšského režiséra Dāvise Sīmanise v Big Screen Competition na MFF Rotterdam.

6.9. „Festival s hlavou, ale bez srdce“ aneb epistolární autoetnografická novela. Zaujímání pozice autorů vůči festivalu. MFDF Jihlava 2017

Prolog, Jihlava, 2. 11. 2017, Deník zúčastněného pozorovatele

Včera debata s režisérkou Lucií Královou. *Selský rozum* (2017, Zuzana Piussi, Vít Janeček) běžel v Jihlavě v 10 ráno. Podle ní nedůstojné takto významného filmu. Podobně smýšlí Karel Vachek. Když jsem se před ním zmínil, že film předtím viděl na internetu milion lidí, tak řekl, že už jsem člověk systému... Nakolik festival vyjadřuje umístěním filmu jeho symbolický kapitál pro pořadatele? Velmi, to je jasné. Nakolik má Marek Hovorka právo být třeba vůči *Selskému rozumu* nějak skeptický a nakolik je to devótnost třeba vůči politické moci? Další den běžel v 10 ráno Klusákův *Svět podle Daliborka* (2017, Vít Klusák), ale tam je to daleko pochopitelnější, aspoň pro mne. Vít

Klusák dal světovou premiéru Karlovým Varům, takže Marek Hovorka udělal tento mocenský protitah. *Daliborek* nebyl ani v soutěži, jen jako „zvláštní uvedení“... Přitom třeba Míra Janek o rok dříve po světové premiéře v Karlových Varech v Jihlavě soutěžil, a dokonce vyhrál s *Normálním autistickým filmem* (2016, Míra Janek). A letos navíc posílila fikce celkově – *Všechno bude fajn* (2017, Robin Kvapil) a *Skokan* (2017, Petr Václav) v soutěži –, takže je vlastně trochu nepochopitelné, proč nejdiskutovanější žánrově hraniční film sezóny v soutěži nebyl. Z minulého setkání s Hovorkou vím, že má k obsahu filmu výhrady, ale neřekl bych, že jsou tak veliké, aby stačily na „vyřazení“ ze soutěže.

O necelý rok později

Ahoj Marku,

bohužel při setkání nezbyl čas na pokračování toho, čím jsme před prázdninami končili, tj. mým nevyžádaným rozbořem dramaturgie České radosti, která se zbytečně ochuzuje a stanovuje si cíle, které jí nic nepřinášejí... Je to drzost, že to píšu.

Podářilo se vám za těch 22 let nemožné: dostali jste dokument do veřejného povědomí. Byla to revoluce, která jak známo požírá své děti, takže se to množství konkurenčních dokumentárních akcí obrací proti vám – pomohli jste resuscitovat AFO, nakopli Vary a Jeden svět k nebývalému zájmu o dokument obecně a v případě JS o český zvlášť. Festival už je i v regionech – nově vzniklý festival Elbe Dock... Vy jste stále na čele, předbíháte je: hrané filmy v soutěži, „ukradení“ jejich témat (ekologie, lidská práva) pro sebe atd. Zároveň se ale nikdy nezbavíte zbytečných limitů, které Vám brání v tom, abyste měli každý rok tu nejzásadnější českou soutěž, kurátorsky nejoriginálnější.

Festivaloví ředitelé a producenti, pokud mají být důslední profesionálové, nikdy nemohou trpět přílišnou vzájemnou lojalitou a sentimentem, i když se vzájemně velmi potřebují a v mnoha kontextech se vzájemně podporují, zvlášť když je v pozadí dlouholeté osobní přátelství. Správný festivalový ředitel zdvořile odmítne filmy, které nepovažuje za dostatečně hodné svého festivalu, i kdyby je natočila jeho vlastní babička. A producent zase jde s filmem tam, kde si myslí, že je to pro něj nejlepší. A v posledních letech se více a více obracejí oči a tužby českých producentů a autorů do zahraničí, k prestižním mezinárodním přehlídkám. Jsem si ale jistý, že tohle není oblast, kde byste měli se zahraničními festivaly soupeřit a žárlit na ně, ale naopak tento trend podporovat.

I díky Jihlavě se stáváme součástí mezinárodního festivalového kruhu. S tím souvisí i velký tlak na festivalové premiéry filmů. A na to, abychom byli vidět v zahraničí. To je trend, který nezastavíš – lidi budou pouze méně a víc schopní nahlédnout, jak je tohle pozlátko ve skutečnosti relativní, ale v zásadě se většina včetně mne bude honit za IDFA, Berlínem atd. Ale ve druhém kole taky za Lipskem,

Vídni nebo Sarajevem. I srovnatelná „váhovka“, jako jste vy, má pro českého producenta větší váhu než domácí festival – respektive jeho národní sekce.

Chápu, že tento standard držíte ve světové, respektive ve středovýchodoevropské kategorii. Tam jste přímou konkurencí srovnatelných přehlídek a udělal bych vše možné, abych Jihlavě pomohl, aby byla vnímána ještě prestižněji, než je tomu teď. Tam je totiž šance se posouvat, protože jdete logickým směrem a vlastně do jisté míry by stačilo i více peněz (protože super know-how máte), abyste jednou předešli CPH:DOX i DOK Leipzig. V domácí sekci ale budete narážet stále více na to, že čeští producenti vám filmy ve světové premiéře dávat nebudou, protože budou mít mezinárodní ambice – alespoň na začátku. A jak se budeme postupně zapojovat do mezinárodního provozu více a více, poroste i počet českých filmů na těch festivalech, a tedy méně „světových premiér“ pro vás. Ty filmy ale přesto a právě proto po nějakém mezinárodním úspěchu do České radosti patří, ba se jí v tu chvíli definitivně stávají, pokud zároveň odpovídají vašim estetickým, ideovým a jiným nárokům... V Jihlavě je lze vidět v jiném kontextu, jinýma očima zdejších kurátorů. A je to obecně další šance je vidět, která rozšiřuje tak jako tak omezený počet projekcí. „Už jsem o nich slyšel a chystám se na ně,“ zní mezi profesionály i festivalovými hosty, ke kterým pronikla publicita spojená s uvedením těch filmů v zahraničí. Jsou českou radostí taky proto, že v zahraničí reprezentují náš obor. Je naprostý nesmysl se s Nyonem utkávat o české filmy! Je naprosto opodstatněné s Nyonem bojovat o všechny ostatní filmy...

V případě České sekce je požadavek na světovou a vůbec premiéru podle mne nesmysl. Česká radost má stále přinášet to nejlepší a nejoriginálnější, co se v uplynulé sezóně urodilo, přesněji řečeno, co originální a autorští kurátoři Jihlavy považují za to nejlepší. Může to být ta nejužitejší soutěž na světě, kde bude ještě originálnější porota a kde bude třeba jednou za čas soutěžit rozhlasový dokument, počítačová hra nebo slide show. Ať si puristé puknou vzteky, je to česká audiovizuální radost... V jistém smyslu byste se asi teoreticky přiblížili Plzni, ale ta má tak dementní dramaturgii, a navíc je na jaře, že nehrozí jakýkoliv problém. Vaše síla je v originálním výběru, spojování, propojování se vším okolo atd. Soutěž o frčky, kterou musíme hrát ty i já, v případě České radosti postrádá smysl.

Taky proto, že dokument je a bude vždy tak efemérní záležitostí, že většina diváků například díky Varům zaregistruje existenci *Daliborka* a ráda se pak na něj v patřičném kontextu podívá v Jihlavě. I vedle *Daliborka* je pořád prostor objevovat nové „jihlavské“ talenty. Pokud ale povyroste, zase vám někde „zahnou“... A Klusák není až taková celebrita, že by Jihlavu ušpinilo to, že jeho film bude mít mezi programovými prioritami. V Česku festivalové line-upy sleduje z pohledu statusu jen pár novinářů, které jste to navíc naučili vy. Všem ostatním je to jedno. „Trestat“ Klusáka

nebo Janečka dopoledními časy proto, že už své filmy uvedli jinde a nebyli věrní Jihlavě, postrádá smysl.

Český producent, pokud má všech pět pohromadě a mezinárodní ambice, nikdy neupřednostní Jihlavu před Lipskem a čímkoliv „áčkovějším“. Ale stejně tak bude Holanďan váhat s domácí sekci na IDFA a Němec na Berlinale. Asi to tam nakonec dají, ale vavříny z těchto akcí přece jen mají větší obchodní sílu než ty jihlavské. Je ale zjevné a zřejmé, že z domácích sekcí si nikdo ze zahraničních hostů nic moc nedělá. A i když papírově je to národní premiéra a v záloze je ještě mezinárodní, stejně to může mnoha filmům ubrat šance, což jsem si vyzkoušel na vlastní kůži letos s Nyonem a Jedním světem. Argumentovat jedním pedofilem a chudými Egyptany je dobrý marketingový trik, ale objektivně je to jinak.⁴⁴

Měl jsem to na srdci už dlouho, tak se omlouvám...

Děkuju. R

O den později

Ahoj Radime⁴⁵,

více spíš osobně, ale teď jen stručně v bodech:

- festivaly, které zmiňuješ (cph, lipsko, nyon) se v národních soutěžních sekcích chovají stejně jako my, často i přísněji – to znamená, že i v národních soutěžích lpí na světových/mezinárodních premiérách – my jsme po událostech loňského roku zavedli minimální pravidlo české premiéry pro českou soutěž – neexistuje, aby lipsko po berlinale (natož mnichovu nebo jiném, třeba i lidskoprávním či jinak tematicky orientovaném festivalu) zařadilo německý film do národní soutěže, podobně nyon a locarno... prostě tak to je.

- co se týče vítova filmu, nevím, zda víš, že nám vít premiéru slíbil v době, kdy jsme domlouvali uvedení jeho *matrixu* – což je film, který při jistých okolnostech mohl festival poškodit vzhledem k jeho budoucnosti, ale my jej uvedli – a zároveň se s vítěm domluvili, že uvedeme i *Daliborka*.

- šokuje mě formulace, že někoho trestáme časem projekce. Vít si ranní čas vybral sám, já navrhoval projekci po poledni a jinak to vždy vychází z exkluzivity filmu směrem k divákům, témat filmů a jejich rozložení včetně aspektu přítomnosti tvůrců a nosičů, na kterých filmy jsou.

⁴⁴ Jde o narážku na film *Danielův svět* (2014, Veronika Lišková), který po světové premiéře v Jihlavě uvedlo v mezinárodní Berlinale, a na francouzský film *Já jsem lid* (*Je suis le peuple*, 2014, Anna Roussillonová), který byl po jihlavské premiéře další rok uveden v Cannes.)

⁴⁵ Ve snaze udržet autentičnost textu opraveny jen pravopisné chyby nebo evidentní překlepy. V rámci zachování autenticity textu rovněž ponecháno například systematické používání malých písmen u názvů a jmen.

- věřím, že český producent, pokud má všech pět pohromadě, jak píšeš, upřednostní jihlavu před lipskem a dalšími, pokud to bude ve prospěch filmu – osobně nevím, kdy by pomohl českému filmu k jeho dalšímu životu. Osobně si myslím, že i vít musí být zklamaný z toho, co vlastně (ne)znamenalo uvedení jeho filmu ve varech pro jeho další mezinárodní život.

- poznámka o pedofilovi a chudých anesech, jak píšeš, je také zvláštní, už proto, že nejde o chudé egyptany, ale francouzský film a je skvělé, že z jihlavy doputoval až do anes. Tyto mé příklady nabourávají sales agenty pečlivě budovaný obraz, že je jen několik málo míst, kde má smysl uvést film. Osobně si myslím, že i *nic jako dřív* by mělo větší mezinárodní rezonanci, kdyby si vybralo locarno nebo jihlavu, a ne idfu... ale to už nezjistíme. ☺

Moc tě zdravím a těším se, až to vše probereme osobně v klidu.

marek

Ve stejný den na jiném místě internetu, 10:43

Ahoj Martine,

jak asi ehm víš, mám být v porotě na Jihlavě. A já s hrůzou zjišťuju, že moje temné obavy, že do české (!!! české!!!!) soutěže Marek nedá: *Nic jako dřív* (2017, Klára Tasovská, Lukáš Kokeš), *Švéda v žigulíku* (2017, Petr Horký), Gebrtovu *Válku*⁴⁶ a ani třeba *Andrana*⁴⁷.

Já jsem v jádru celkem skautík a došel jsem si vnitřně k tomu, že mi to šíleně vadí. Chápu politiku premiér. Na druhou stranu myslím, že česká soutěž není takový terno a že nemusí být takhle závislá na tom, že někdo premiéroval na IDFA nebo nedej bože (!) na Jednom světě. To sebevědomí je v tom, pyšnit se skvělými filmy, dál a dál jim dávat prostor, bez ohledu na jejich předchozí uvedení. Tohle přeměřování pindíků jen devaluje hodnotu českých dokumentů a ničí samotnou debatu o kvalitě filmů uvnitř té komunity.

No tak jsem se Tě na to chtěla zeptat, jak se na to koukáš, já to nějak беру odpovědně jako šanci vést dialog s další institucí (tentokrát s Jihlavou) o tom, jak funguje a co to pro lidi kolem ní znamená. Přijde mi, že uzavírat se v té lokálnosti je strašně smutný, a vím, že to je pro mnohé výhodné a pro mnohé zas ne, ale když k tomu připočtu absenci diskuze a netransparentnost, je to takový... bolestivý.

Sorry, že prudím, ale zajímá mě Tvůj názor, fakt to mám jako morální dilema k té porotě.

Apolena⁴⁸

⁴⁶ *Až přijde válka*, 2018, Jan Gebrt.

⁴⁷ *Budovatelé říše*, 2018, Andran Abramjan.

⁴⁸ Jedná se o režisérku Apolenu Rychlíkovou.

11:02

Ahoj,

jo, to je strašná uchylárna, která každě rok utahuje šrouby, ale začal to tak dělat i Jeden svět, myslím.

Shodou okolností jsem zrovna včera v noci [...] orodoval v sms za Andrana a zjistil jsem, že tam nemá bejt. Kubica mi pak dal nahlédnout argumentů od Radima Procházky, který si myslí, stejně jako ty nebo já, že česká soutěž má bejt vyjádření dramaturgie festu a neměla by podporovat tuhle úchylnou hru, která nikoho, myslím, než ředitele festivalů nezajímá. Jestli nás to bude srát víc a víc, tak si dejme schůzku s Hovorkou a spol. – třeba nám to vysvětlí, my ty pravidla přijmem. Jestli nám to nevysvětlí, klidně jdu do bojkotu Jihlavy. :)

Mar⁴⁹

11:13, Martin Mareček

Teď mi zrovna volal Kubica kvůli něčemu jinýmu, on nás chápe, ale prý na druhou stranu situace je jiná než před pár lety, všechny festy to takhle hrajou i lokálně – důvod, že tam nejsou tyhle filmy, prý je, že byly na Jednom světě (měly českou festivalovou soutěžní premiéru jinde), mezinárodní festy jim nevadí...

11:24, Apolena Rychlíková

Jasně, no... Ale je to přece zvláštní, ne? Pořád... já to беру z té pozice, že to je degradující pro tu českou soutěž, já třeba tu svou porotcovskou roli nebrala vůbec vážně, neberu furt, ale teď pořád osciluju mezi nutností říct „Hele, ale to přece nejsou nej český filmy, z čeho to teda sakra máme vybírat?“ No ale třeba *FC Roma* (2016, Rozálie Kohoutová, Tomáš Bojar) a Janek⁵⁰ soutěžili ve Varech – a to neva, protože to bylo český i international? já právě nevidím moc koherenci a zároveň teda postrádám smysl české soutěže, když z ní úspěšné filmy vyřadíme s poukazem na to, že někde premiérovaly...

11:51, Martin Mareček

Ano, Vary jim nevaděj, protože international, druhá podmínka je premiéra v kinech, která má být po festu – proto tam zas nebyl *Daliborek*...

Pravidla.

Samozřejmě, je to totálně zvláštní a hlavně pro diváky nesrozumitelný, nezajímavý. Je to jenom posranej etalon festivalový politiky, kterej si jedou mezi sebou.

⁴⁹ Zkratkou svého křestního jména „Mar“ podepisuje své dopisy režisér a pedagog Martin Mareček.

⁵⁰ Normální autistický film, 2016, Miroslav Janek

Je fakt, že je přesoutěžováno. Jeden svět, Jihlava, Ekofilm, Elbe cosi, Koutecký asi, Plzeň a pak Trilobiti, Kritika, Lvi – fakt komedie. Ale možná kvůli tý komediální kvantitě začaly festy hrát o tu exkluzivitu.

Každopádně, měli by to vyhlásit a my jako tvůrci tuhle deklarovanou hru přijmout, nebo ne.

[...]

Ale pak by měli aspoň přejmenovat soutěž Česká radost – soutěž o nejlepší český dokumentární film třeba na Český podzim – soutěž o nejlepší zbylý český film, který právě dali na náš festival.

11:56, Apolena Rychlíková

Plus ještě to „české“ ve smyslu doslova národoveckém. :-) Já čekám, jestli tam dají Aničku Kryvenko⁵¹– protože Olhu⁵² umanutě strčili do Mezi moří⁵³. :-) A Andran, to je jak Reichová⁵⁴ Ioni, prostě Jeden svět a čau. Je to vlastně zvláštní, zároveň: je jasný, že lidi jako Klára nebo Ty nebo prostě VY Tvůrci nechcete startovat na Jihlavě, protože... Protože to prostě není to áčko, o který se usiluje, ale že by ty filmy pak ten festival ani nevedl.

Uf. Minimálně kdybychom o tom mohli nějak debatovat. Třeba rovnou na Jihlavě. :-) Mně přijde, že se ani takhle nepotkáme a neřeknem si k tomu nic. A pak zbývá gesto neudělit nic a nasrat si půlku kámošů. Bleh.

12:05, Martin Mareček

Já na ně tlačím – ať to teda vostře pojmenujou a my na to pak můžem reagovat.

16:52, Apolena Rychlíková

Jasně, jasně... No děkuju moc, já jakoby vůbec nechci nějak čeřit vodu, ale spíš mě to mrzí vzhledem k tomu, že ten letošek byl takhle dobrej.

26. září 2018, Martin Mareček

Ahoj Apoleno, Radime,

rovnou píšu oběma. Mám toho tento týden naloženo, ale raději to udělám teď, protože bych si k tomu dostal nejdřív za týden a kdo ví kdy... Jsem hrozivě vymletej, [...] budou to spíš trhané asociace unaveného čtyřicátníka, tak pardon.

⁵¹ *Můj neznámý voják*, 2018, Anna Kryvenko

⁵² *Nový život*, 2013, Adam Olha

⁵³ Soutěžní sekce festivalu určená pro filmy ze střední a východní Evropy mimo českých. Více informací na webových stránkách festivalu. Dostupné z WWW: <<https://www.ji-hlava.cz/programove-sekce/mezi-mori>>.

⁵⁴ *Epidemie svobody*, 2017, Tereza Reichová.

Za prvé. Jihlavský fest je pro mě stále jednou z nejdůležitějších filmových událostí, kterou znám, ale i niterná záležitost, proto mi na něm záleží a snažím se o následujícím jevu bavit a třeba ho i pochopit. Třeba mi utekla doba, a kdo nehraje festival game, má zůstat doma a číst klasiky.

Tedy, proč tento festival přestává být intenzivní oslavou dokumentární kinematografie se zaostřením na kultivaci českého filmu i návazného soukolí a stává se spíš jednou z mnoha filmových přehlídek, které u nás probíhají?

Jihlavský tým sám deklaruje toto: *Mezinárodní festival dokumentárních filmů Ji.hlava je slavností autorského dokumentárního filmu a největší událostí svého druhu ve střední a východní Evropě. Vycházíme z toho, že dokumentární filmy jsou především výsostná umělecká díla. S tím úzce souvisí významnost témat, kterým se věnují. Celý festival je pro nás artefaktem, který s hravostí vybízí k promýšlení světa z nejrůznějších perspektiv. Nepřejímáme běžné festivalové modely ani rutinní pragmatismus při dramaturgické koncepci festivalu. Ji.hlava vzdává hold odvaze a risku.*⁵⁵

[...]

Domácí soutěž má tento slogan: *Česká radost jako prestižní výběr českých dokumentů není jenom soutěží o nejlepší z českých filmů, ale je především oslavou jeho rozmanitosti v objevování nových témat i v dobrodružství kinematografického rázu.*⁵⁶

Neměli by dramaturgové festivalu z této anotace, pro příště, vyndat několik slovních spojení – například „prestižní výběr“ a „oslavu rozmanitosti“, když je účast v soutěži svázána řadou pravidel, které, když nedodržíte, účastnit se nemůžete? A jaký má taková soutěž smysl, když začíná paběrkovat nejen po Varech, ale i Jednom světě? Na Jihlavském festivalu roste každoročně počet soutěžních sekcí. Myslím, že nyní je jich tam minimálně sedm. Není tento hon za medailemi právě kostnatěním do „festivalových modelů“ a „rutinního pragmatismu“, který Ji.hlava ve svém prohlášení kritizuje? Co zbylo z pečlivé dramaturgie? Hon na premiéry, jejichž počet si vedení festivalu odfajfkuje ve své výroční či tiskové zprávě, a světla reflektorů vyzdvihující zahraniční intelektuály, kteří přijdou sdělit pár myšlenek v rozměru článku pro časopis Respekt.

Uf. Jdu si zameditovat, abych dobře usnul a měl sny o nějaké české radosti. :)

Martin

⁵⁵ Citace z podstránky Festival In Starší verze webových stránek MFDF Jihlava. Dostupné z WWW: <<http://old.ji-hlava.cz/festival>>. Kurzívou označil MM.

⁵⁶ Citace z podstránky Vybrané programové sekce 23. MFDF Ji.hlava. In starší verze webových stránek MFDF Jihlava. Dostupné z WWW: <<https://www.ji-hlava.cz/sekce-info>>.

28. září 2018, Apolena Rychlíková

Ahoj kluci, tak mi to nakonec trvalo o trochu déle. teď můj pohled:

[...]

Pamatuju si, když před lety neudělila „duškovsko-voráčovsko-knížákovská“ porota cenu.⁵⁷ Taky to byl slabší rok (myslím, že teda silnější než letos, ale whatever) a taky byl záhadně motivovaný i finanční cenou. Bylo z toho pozdvižení. Napsala jsem o tom text⁵⁸, který vyvolal další vlnu hádek, tehdy hlavně s Petrem Kubidou⁵⁹ a strašné pohoršení (osobní attacky included). Za textem si více méně dodnes stojím, byl i pro mě cestou, jak znovu začít promýšlet různá nová východiska, bohužel, nedošlo k žádné proměně zevnitř, po které tam volám – asi jsme neměli končit jen u textů, ale mohli svolat nějaké kolokvium a tu debatu rozvinout. To jsme tehdy prokaučovali všichni. Letos paradoxně stojím před podobným dilematem, ale je vlastně mnohem konkrétnější. A to právě proto, že jsou filmy, které naprosto vybočují z běžného rámce české filmové produkce. Nejsou v soutěži.

[...]

Jihlava JE instituce, je to významná instituce, která ale je v rukou skupiny lidí. My je známe, máme je rádi, vážíme si jich. Ale nerozumíme tomu systému rozhodování, nerozumíme směru, kterým se to ubírá. Odehrává se za zdí, mimo naše možnosti rozhodování, je to vlastně neprostupné a elitářské. My si takhle píšeme, protože já jsem v porotě a vy jste Markovi kamarádi. Co mají dělat lidi, kteří podobný exkluzivní přístup nemají? Jak komunikuje Jihlava s tvůrci, co vytváří za platformu, pro koho tu je, jak se do toho máme zapojit, když je těžké to i kritizovat?

To jsou všechno otázky, které mám teď v hlavě. A pocit marnosti, že nejde jít dál, dokud si neuvědomíme, že situace NENÍ ložená, ale MUSÍ se vyvíjet. Ale nejen podle rozhodování pár lidí, pokud to chce jako platforma vytrvat. Musí tam být zahrnutá nějaká sebereflexe a právo na vstup zvenčí. Jinak to pozbývá platnosti a stojí to.

30. 9. 2018, Martin Mareček

Ahoj vespolek,

možná ještě poznámka – domnívám se, že se Marek snaží vést festival směrem k velkým evropským „konkurenčním“ festivalům. Má mezinárodní ambice, dělá mezinárodní politiku, „myslí globálně, nejedná lokálně“. Festival se vyvíjí směrem,

⁵⁷ V roce 2015 se porota sekce Česká radost rozhodla neudělit cenu, což zdůvodnila nízkou kinematografickou kvalitou soutěžících filmů. Informoval o tom dobový tisk, například [aktuálně.cz](https://magazin.aktualne.cz/kultura/film/na-festivalu-dokumentu-v-jihlave-bodovaly-hlavne-zahranicni/r~675e3664801011e5b286002590604f2e/). Dostupné z WWW: <<https://magazin.aktualne.cz/kultura/film/na-festivalu-dokumentu-v-jihlave-bodovaly-hlavne-zahranicni/r~675e3664801011e5b286002590604f2e/>>.

⁵⁸ Rychlíková, Apolena. *Znovu začít myslet filmem*. Praha: A2larm, 2015. Dostupné z WWW: <<https://a2larm.cz/2015/11/znovu-zacit-myslet-filmem/>>.

⁵⁹ Petr Kubica je spoluzakladatel a dlouholetý programový ředitel MFDF Jihlava.

kterým ASI opravdu vyšly ty větší festy, ale proč to žije i Jihlava, možná rozumím, ale srdcem nechápu. Sere mě to elitářství.

Apoleno, jinak máš pravdu, že my máme výlučné postavení. Můžeme o tom alespoň s Markem a spol. mluvit. Já jsem s ním různé kritické debaty v minulosti již vedl a měl jsem pak dojem, že mu to není příjemné, upadal jsem v různé stupně nemilosti... Možná by si však Marek mohl uvědomit, že aby instituce byla živá, musí umět přijímat kritiku. Snad je v tom šance to nějak proměnit. Zkusíme něco vymyslet.

Vymyslel jsem jednu věc, asi až pro příští rok, když se to bude zhoršovat. Udělat něco jako off Jihlavu – pustit ty podstatné filmy, které Jihlava nezahraje a dát jim světlo. Už jsem to říkal v hospodě studentům a moc jsme se bavili. Představa, že pirátsky promítáme třeba před Priorem nás nadchla. Ale Marek by se asi zhroutil a letos by se nemluvilo o ničem jiném. Dokonce jsem kvůli tomu rozepsal Markovi další dopis, ale rozhodnul jsem se, že to s nima chci řešit až po Jihlavě. Toť můj pohled.

Díky, M

P. S. Přiznávám, že letos do Jihlavy asi vůbec nepojedu. Lákali mě dělat debaty (+ jiné záležitosti), ale raději využiji čas pro výlety do přírody.

22. 10. 2018, Apolena Rychlíková

Kluci ahoj,

s Radimem jsme se v pátek potkali před hospodou a hned to řešili. Debata nespí. Odpočívá. Já jsem v těžké debilní situaci s tou porotou, protože ty paní statní až na jednu znám jen mediálně, nechci tam vnášet hned ze startu tuhle debatu, ale určitě se pokusím, abychom se k tomu vyjádřily.

[...] Nechápu ten kurátorský výběr. Není to radikální gesto. Není to to gesto ani neradikální ve smyslu „očekávaná kvalita“. Je to kočkopes. Achjo. Ale furt se to jmenuje „to nejlepší z českého filmu“ a přitom taková lež, no. Já s tím fakt mám i morální problém. Mávám vám.

22. 10., Radim Procházka

Ahoj,

jen stručně:

Ad Apolena: s porotou prosím citlivě – viděl bych to na platformu Marek versus filmaři – první kolo úplně intimně, třeba jen my tři + on. A pak uvnitř „odborné veřejnosti“. Veřejně nám to jen uškodí – zatím není nutné...

Ad Martin – Off Jihlava – krásný koncept, ale krajní řešení. Vycházejme z toho, že jsme totální minorita a ta, když se začne hádat mezi sebou, tak ji to jen poškodí, i když možná zviditelní...

Díky, R

26. 10., Radim Procházka, Deník zúčastněného pozorovatele

Asi nejpřekvapivější ale bylo krátké setkání s Markem Hovorkou, kde jsem označil, že bych rád po festivalu v debatě o směřování a struktuře České radosti pokračoval. A že se zapojují Martin Mareček a Apolena Rychlíková. Na chvíli téměř nekontrolovaně zvýšil hlas: „Já vím, Apolena už chystá v porotě nějaké revoluce, ale uvědomte si, jak je to nebezpečné. Že takto dostáváme tu Českou soutěž alespoň trochu do povědomí mezinárodních industry hostů.“ Kromě toho, že s tím nesouhlasím, mne překvapila jeho zloba, která se z něj na chvíli vylila. Jako bychom nebyli dost vděční za jeho práci a jen mu ji chtěli kazit.

Když jsem se svěřil Apoleně, odpověděla: „I mě přejel jako tank, když jsem se na t v té porotě ptala. Nakonec žádná revoluce nebyla, tohle je absurdní, ale prostě netematizovat to vůbec a zamlčovat, to je cesta do pekla. Do nás na setkáních s porotou valil to svoje furt dokola – vlastně hrozně agresivně a manipulativně a seděl pak u rozhodování, dokud jsme nenalezli vítěze, a bylo vidět, že se fakt bojí, že tam něco rozjede. To ale ani nebylo možné, já to porotkyním řekl v klidu a shodly jsme se, že holt musíme nějak hodnotit, co je, prostě řad z nich vůbec nevěděla nic o českém dokumentu. Což je další věc: byly překvapené, že to není nic moc – a to je to nebezpečí. To je, co mě mrzí, jak ten signál doléhá k lidem mimo komunitu. A jinak máš pravdu, Radime, Marek je zasekej, já neřekla ani nic kontroverzního, ani útočného a strašně na mě vyjel. Achjo.“

Epilog, Jihlava, o rok později (29. 10. 2019), Deník zúčastněného pozorovatele

Českou radost vyhrál francouzský režisér Artemio Benki s filmem *Sólo* (2019, Artemio Benki), který měl světovou premiéru v Cannes. Studentskou cenu tamtéž dostal irský režisér Kris Kelly za film *Králové Šumavy* (2019, Kris Kelly). Poprvé se v České radosti objevili slovenští režiséři. I když se Marek Hovorka urputně bránil našim argumentům, asi nakonec některé uznal.

6.10. S „maestro“ Vachkem na MFF Rotterdam

UMĚLEC: Jako správný scenárista své disertace nyní zařazuji „cliffhanger“ k upoutání pozornosti pro další čtení. (25012020) Režisér Karel Vachek dorazil společně s oběma střihačkami svého filmu Renatou Pařezovou a Helenou Papírníkovou, pomocnou režisérkou Helenou Všetečkovou a kameramanem Karlem Slachem do Rotterdamu. Čekáme je s Mikulášem Novotným na nádraží, hotel máme hned naproti. U oběda velká debata o Vachkových vrstevnících. Už ani nevím, jak začala. Nikoho nešetřil. Zmínil jsem, že jsem udělal film o Vašulkovi, tužil jsem, že ho to našťve, ale spolkl to dost rychle. Na Vašulku má

rozporuplný názor, i když byli spolužáci a kamarádi. Ale zařazuje ho do kategorie lidí, co dělají všechno tak, aby nenaštvali okolí a dostali práci. „A pak začal dělat ty nesmysly s videem, ale bylo to nové, takže to lidi chtěli. Ale ty jeho první věci, prasata, jak jsou pod pásem, byly hezké.“

VĚDEC: Selektor Olaf Möller o Vachkovi na úvod mluvil jen v superlativech a oslovoval ho „maestro“. Řekl těm cca 20 divákům, že jsou tady správně, protože na tomto místě „se právě píšou dějiny kinematografie“. Vachkovi jsem to přeložil a ten se o přestávce ptal na svolení, zda ho může doma citovat. Vysvětlil jsem Olafovi, jak je to pro nás důležité, že nás sem pozval i „pro domo“.

UMĚLEC: Vachek sám celý festival pokuřoval dýmku a na své přijetí festivalem si jako obvykle stěžoval – málo diváků, nesoutěžní sekce, nezájem novinářů. „Kdybych byl chytřej,“ prohlásil sebeironicky, „tak tu mám letos dvouhodinový film v hlavní soutěži!“⁶⁰ Jak a vůči komu se Karel Vachek v Rotterdamu i ve filmu *Komunismus a síť aneb Konec zastupitelské demokracie* (2019, Karel Vachek) dále vymezuje, se dozvíte v kapitole 8.

⁶⁰ Vachkův poslední film *Komunismus a síť aneb Konec zastupitelské demokracie* byl uveden v sekci Tiger Burns, která uvádí klasiky, autory, kteří vstoupili do kinematografie před založením festivalu v roce 1972.

7. Zaujímání pozice producenta ve filmovém poli

7.1. Vymezení se

UMĚLEC: (24072020) Běžím k rybníku Bušek u Velhartic a přemítám nad knihou Dani Horákové *O Pavlovi* (Horáková, 2020). Hodně se řešilo a pořád ještě řeší, jak československá nová vlna (včetně Pavla Juráčka coby hlavní postavy této knihy) ovlivňuje současnou českou kinematografii. Všichni ale uvažují jen v estetických kódech a jejich determinaci. Můj dobře prokrvovaný mozek napadá při seběhu kolem Cihelné něco jiného... Když odbočuji na silnici vedoucí do Horního Staňkova, míjí mne na motorce skoro pohádkový dědeček se stříbrným plnovousem. Nejprve ho jen tak periferně zaregistruji. Až když je ode mne asi 30 metrů, dochází mi, že jeho mladistvá větrovka s kapucí nepatří nikomu z místních. Ano, je to velekněz světového filmového surrealismu a pán zdejšího zámečku Jan Švankmajer. Co mají společného s Juráčkem? Opoprhování „kšeftem“ (zejména televizním), přesto (anebo právě proto) že s ním oba v jisté době obcovali. Ani jeden z nich sice na FAMU neučil, ale i jejich současníci z řad pedagogů dodnes přenášejí na své studenty takový pocit elitářství, že to je jen velmi těžko slučitelné s účastí na kvalitní (zejména televizní) produkci. Politický tlak komunistické totality i ekonomický tlak kapitalismu mají mnoho společného, ale s tím druhým se lze alespoň utkávat... Uvažovat realisticky, bez cynismu a opovržení o dnešní mezinárodní kinematografii se však v Česku nenosilo a pořád moc nenosí. Převládá uražená ješitnost a sebeklam vlastní důležitosti, kterou v cizině málo oceňují.

VĚDEC: (24072020) Ani producenti to nemohou změnit. Švankmajerův legendární producent Jaromír Kallista je zosobněním toho nejlepšího z osmdesátých let, kdy západoevropský zájem o režiséra zvyšovala jeho pozice exotického zakázaného ovoce zpoza železné opony. Neméně slavný a normotvorný Čestmír Kopecký je zase produktem svobody devadesátých let, kdy ve veřejnoprávní televizi bylo ještě možné dělat filmové umění a experimentovat s televizními žánry. Ani jeden z nich ale naplno nezažil mezinárodní koprodukční mašinerii a konkurenci, v jaké dnes pracujeme. Teprve Pavel Strnad a Petr Oukropec, kteří pro mne zosobňují nultá léta (i když debutovali *Indiánským létem* už v roce 1995), klíčovým způsobem ovlivnili vytváření standardního producentského prostředí u nás. Jen tím zároveň standardizovali i svoje filmy, které se od *Kdo bude hlídat hlídače? Dalibor aneb Klíč k Chaloupce strýčka Toma*

(2002, Karel Vachek), *Lásky shora* (2002, Petr Marek) a *Národa sobě aneb Českého moře v 18 přílivech* (2003, Jan Gogola ml.) posunuly k artovému mainstreamu. Takže až jednička desátých let Jiří Konečný se postupně stává výrazným jménem evropské scény. A v posledních letech jej následuje řada mladších kolegů, kteří netrpí depresi z toho, že bhútánská kinematografie už v hlavní soutěži na Berlinale zastoupení má, a budou to do Berlína klidně brát oklikou přes Tallin nebo v lepším případě Rotterdam.

UMĚLEC: (29042020) Po delší době mluvím s kolegou Mikulášem Novotným. Jako obvykle si přitom připomenu oblíbenou větu „Proč ty nejsi moje žena?“ z filmu *Na samotě u lesa* (1976, Jiří Menzel). Jedině další producent porozumí radostem, pochybnostem i křivdám, které naše práce přináší. Jeden po druhém probíráme všechny své projekty. Mikuláš mě ale hlavně potěšil zprávou, že je pro letošek českým „Producer on the Move“, kterým jsem se já stal v roce 2011.

VĚDEC: Touto selektivní akcí organizace European Film Promotion každoročně v době filmového festivalu v Cannes propojuje mladé producenty z různých zemí. Aby zvýšila symbolický kapitál, získává každý účastník titul „producent v pohybu (směrem vzhůru).“ Podobně na Berlinale uděluje stejná instituce mladým hercům titul „Shooting Star“.

UMĚLEC: (20042017) Mikuláš nedostal grant na *Božské jiskry* v Belgii ani v Německu. Ale dostal posudky, ve kterých vidí smysl. Takže chce upravit scénář do větší „srozumitelnosti“ (byť na oko), zainteresovat do něj německého spoluscenáristu (říkal jsem, že je to jak za komunismu, když si autoři půjčovali cizí identity), ale hlavně kameramana, což bude problém, protože režisér Vít Poláček věří Ondřeji Belicovi a kameraman je přece jen nejbližší autorský spolupracovník režiséra. Mikuláš přijímá ostrá producentská rozhodnutí. Podobně by chtěl u *Sršně v lahvi* nahradit Belicu slovenským kameramanem – ideálně třeba přímo Martinem Štrbou, který by nám pomohl jak u slovenského fondu, tak u České televize. Němci mu prý řekli, že německá lokace (a pomocné štábové profese) jsou pro jejich fond málo. Přitom zrovna v tomhle scénáři je ta lokace – Belgičanka se potká s Čechem na dálniční benzince v Německu – zcela přirozená, esenciální – země nikoho, „němí“ Němci. Vzpomněli jsme si spolu na výlet do Německa ve *Venkovském učiteli*, z jehož formálnosti a neorganické roli ve scénáři nám tehdy bylo „ouzko“, a Mikuláš taky říkal, že to vstoupí do dějin a učebnic. (Jenže oni i na základě toho tu německou koprodukcí získali.) Začínáme se prostě chovat jako ryzí profesionálové a je otázka, kam až jsme schopní zajít. Musíme se naučit ještě více využívat teritoria, kde alespoň nějakou

reputaci a historii máme, a budeme muset postupovat se silnějším producentským vlivem či zásahem. Shodli jsme se na tom, že *Prach* se v tomto smyslu nestal festivalově úspěšným debutem, který by otevřel v evropském poli dveře k dalším filmům. Světová premiéra v sekci East of the West v Karlových Varech je pro takovýto umělecký film pro menšinové publikum slabým posvěcením.

VĚDEC: Je zajímavé, jak automaticky předpokládáte, že uplatnění většího producentského vlivu zajistí dostatek financí.

UMĚLEC: Je to tak. Máme umělecký minoritní film, který nezískal dostatečné posvěcení na festivalovém okruhu, a proto musíme potenciálním partnerům nepřímo nabídnout ekonomický kapitál, který ten symbolický nahradí. Zjednodušeně řečeno, větší kreativní účast z dané země zvýší šanci u místního fondu, větší rozpočet na straně daného koproducenta zase zvýší jeho marži, která se zpravidla určuje jako procentuální podíl ze získané částky.

VĚDEC: Častou trajektorií autorů filmovým polem je pohyb z pole zúžené produkce do hlavního pole, které zajišťuje dostatek obojího kapitálu pro uskutečnění budoucích projektů. Někteří autoři si přitom chtějí udržet posvěcení zúženého pole. Prostředkem k tomu je subversivní práce s žánrovými pravidly, která může oslovit více diváků z různých cílových skupin, které na dané dílo mohou aplikovat rozdílný vkus a interpretaci. Příkladem je globální úspěch jihokorejského filmu *Parazit* (*기생충*, 2019, Džun-ho Pong), jenž získal Oscara, stal se tématem memů a současně vyvolal debaty v akademickém prostředí o svojí subverzivní práci s vyprávěcími postupy žánrových filmů.⁶¹

UMĚLEC: V české kinematografii se o subverzivní práci s mainstreamovými žánry pokouší Tomáš Pavlíček. (03052018) Zmínil jsem se Mikulášovi, že mám dojem, že producenti mu tak moc mluvili do filmu *Chata na prodej*, že úplně zmizela jeho subverzivní práce s žánrem. Říkal jsem, že by potřeboval nás. Pro Mikuláše je to silné téma a Pavlíčkovým producentům prý naprosto rozumí. Sám se dostává do patu s financováním nového filmu režiséra Tomáše Mielnika *Vyvolený*, který dělá vysoce artový, ale současně vysokorozpočtový historický film ze

⁶¹ Například diskuse na Kalifornské univerzitě v Santa Barbaře (Dostupné z WWW: <<https://www.carseywolf.ucsb.edu/pollock-events/subversives-parasite/>>) nebo v recenzovaném časopise *Australasian Journal of American Studies*: Worthy, B., Choe, S., Lee, S., Nickl, B., Rayward, E., & Sung-Ae, L. (2020). The Appeal of Korea: Transnational Korean Screen Culture. *Australasian Journal of American Studies*, 39 (1), 149–190; doi: 10.2307/26973006.

středověku. Jeho subverze je sofistikovanější a širší divácké skupiny neoslovuje.

Ale co lze Mielnikovi vyčítat z uměleckého hlediska? Precizuje svůj styl, umělecky navazuje tam, kde předtím skončil s „výzkumem“ u *Cesty do Říma* (2015, Tomasz Mielnik). Pro Mikuláše je nejdůležitější argument, že *Cesta* neuspěla – rozumím tomu –, zahajovací film sekce East of the West v Karlových Varech je pro mezinárodní koprodukcí nového filmu jako posvěcení málo. Film, jaký chystají, by šlo realizovat, kdyby Tomek vyhrál canneskou studentskou sekci Cinefondation. Mikuláš si navíc tohle vše promyslel a uvědomil, když se účastnil letošního producentského workshopu EAVE. Jako by nechtěl brát v potaz (ale proti tomu jsem ani nic nahlas nenamítal), že každý malý krůček institucím navzdory je úspěch. Že *Cesta* je úspěch právě proto, že vznikla. Třeba i do jisté míry navzdory Radě Fondu kinematografie, kde většina členů specifickou poetiku scénáře nedekódovala. (A přičítám si jako zásluhu, že jsem je i já svým posvěcením pomohl přesvědčit, aby to nakonec podpořili.) Každé takové vítězství je třeba počítat a těšit se z něj!

(10042020) Ve filmařských kruzích se už pár let často ironicky cituje *Křižáček* Václava Kadrnky jako etalon nákladné nediváckosti. „Vy chcete tolik peněz? A nebude to další *Křižáček* (2017, Václav Kadrnka), že ne?“ zeptá se vás napůl v žertu potenciální koproducent. A vy se vědoucne usmějete a myslíte si své. Ty debaty jsou důkazem lokálního uvažování malé kinematografie. (I když byla dost nelokální na to, aby Kadrnkovi film umožnila natočit.) Ve větší kinematografii by Kadrnka takhle nevyčnival. Jasně se hlásí k sice minoritním, a přesto silným proudům ve světové kinematografii. Tedy jeho pole zúžené produkce – podpole uměleckého filmu –, v českém poli marginální, má v mezinárodním filmovém poli podstatně větší moc a autonomii. Ale nejspíš právě proto z Kadrnky čiší přílišné sebevědomí a představitele mainstreamu také pobouřilo, když zvítězil na festivalu v Karlových Varech.⁶² Od té doby se vůči němu mnoho lidí vymezuje, stal se pólem filmového pole. A teď je to po čase zpátky: Ironická otázka v interní debatě, zda skutečně politiky pohne k placení kompenzací za nouzový stav fakt, že se kvůli pandemii přerušilo natáčení „*Křižáčka 2*“. (Je to narážka na Kadrnkův nový film *Zpráva o záchraně mrtvého* [v postprodukcí, Václav Kadrnka].) Raději před kolegy zamlčím to, čím jsem se chtěl původně chlubit, totiž že se informace o přerušení natáčení jeho nového filmu dostala do médií díky mně.

⁶² Zde se mohou odvolat pouze na zákulisní informace, jejichž zdroje však musí zůstat anonymizovány. Za důležité považuji to, že jich bylo více.

7.2. „Na východ od Západu“. České filmové pole jako podpole evropské kinematografie

UMĚLEC: (06112020) Online účast na marketu CoCo na MFF v Chotěbuzi, který se zaměřuje na spolupráci mezi zeměmi střední Evropy a Německem, případně dalšími západoevropskými státy. Samotná akce je trochu rozpačitá, organizátoři se nás snaží zapojit do hry trochu jako při korporátním „teambuildingu“ a tím propojit, ale trochu to „drhne“. Jsem na tyhle „small talky“ pořád hodně nešikovný a mám dojem, že ostatní Češi, minimálně z mé generace, jsou na tom stejně. Nicméně jedna skupina měla „brainstormovat“ na téma hledání publika pro budoucí německo-středoevropské projekty a výsledek je dost vtipný: „Nezmiňuj válku, znič při natáčení drahé německé auto, měj ve filmu fotbalový zápas, ve kterém prohrají Němci, pojmenuj všechny německé postavy Schulz...“ Je to anonymní, takže by mě zajímaly národnosti autorů. Přecházíme-li na globálnější úroveň, humoru ubývá. **(09012017)** Právě mi dorazila kopie smlouvy mezi islandskou producentkou a islandskou režisérkou filmu *Efekt Vašulka*. Jsou to inteligentní dámy, které točí o člověku původem z Československa. Přesto se ve smlouvě píše, že natáčet se bude mj. i v „Czeckoslovakia“, včetně chyby v transkripci. Lepší metafora pro to, že ani ony netuší, co jsme zač, asi není...

VĚDEC: Jistou přezíravost Západu dokládá i (28102017) rozhovor se slovenským režisérem Adamem Oľhou. Říkám, že si myslím, že díky jeho italské ženě Rebecce, která pracuje ve významné pozici na významném západoevropském festivalu, se nám tahle akce přiblíží. Adam říká, jak jsou přezíraví, do sebe zahledění. A taky (a hlavně) že dělají věci, které se tzv. dělat mají, nechtějí riskovat znemožnění, jsou to snobové.

V podstatě o tom samém mluvil minule na setkání v Praze ředitel jihlavského festivalu Marek Hovorka: o sebestřednosti západoevropských festivalů a hlavně o tom, že my východoevropští filmaři se tam snažíme za každou cenu „vlomit“, „lézt jim do zadku“, místo abychom si budovali vlastní platformy. A v průběhu jihlavského festivalu v roce 2019 publikovali pořadatelé vlastní studii dokazující, že západoevropské festivaly věnují středovýchodoevropské dokumentární tvorbě výrazně menší pozornost než dalším oblastem světa. V jejich neprospěch hovoří i vzájemné srovnání; zatímco východoevropské filmy tvořily na sledovaných západoevropských festivalech 5–16 %, obráceně byl v letech 2017 a 2018 podíl filmů natočených v západní Evropě na východoevropských festivalech 26–28%, tedy minimálně dvojnásobný.

„Hovorka uvedl, že ho zarmoutil pocit, že za poslední čtyři nebo pět let se východní Evropa a západní Evropa nesblížily, ale směřují každý jiným směrem, což výzkum odráží.“⁶³

Je to vyvrcholení Hovorkova dlouholetého neformálního upozorňování na to, že si východoevropských filmařů Západ nevšímá. Marek nechápe, proč my jako východoevropští filmaři tak chceme na západní festivaly. „Mnoho východoevropských filmařů chce mít světové premiéry na západních festivalech. Cítí, že budou uznáni a pocítí úspěch, hlavně pokud se projeví v západní Evropě.“⁶⁴ Ale pro mne jsou ta data povzbudivá – asi ve mně vzbuzují naději, že se Západ „chytí za nos“ a procenta zvedne.

UMĚLEC: Mám možnost nahlížet do západoevropských grantových žádostí, které ukazují další rozměr „dělání věcí, které se tzv. dělat mají“. V byrokratickém systému státní podpory se po určitém čase i z dobrých úmyslů postupně stávají fráze. (31052018) Pomáhám waleskému koproducentovi *Pongo Story* Davidu Evansovi vyplňovat žádost pro jejich fond. Trochu mne děsí, o kolik víc než do českého fondu už tam pronikla klišé. „Jsme společnost zavázaná k rozmanitosti a rovnosti. Naše zázemí zahrnuje rozmanitou škálu jednotlivců, kteří odrážejí naše cíle inkluzivity v zaměstnání a obsahu, který vytváříme,“ píše David, jinak kriticky uvažující inteligentní člověk, bez uzardění do grantové žádosti. Připomíná mi to, jak kdysi chtěli v jednom plánovaném společném animovaném projektu čínští kolegové zaměstnat tělesně postižené, že to bude vypadat před jejich úřady dobře. V demokratické Evropě to asi nebude o moc jiné. Český fond se tomuhle pořád brání. Frázi je i tady hodně, ale netýkají se šíření dobra, ale spíše zveličování významu daného projektu pro český, evropský a nevím jaký film...

VĚDEC: Další rozdíl mezi Východem a Západem Evropy lze vyjádřit ekonomickými kritérii. (19062020) Červen je měsíc uzávěrek. Jako skoro každý měsíc filmového producenta. Tentokrát workshop ACE pro „starší a pokročilé“ producenty. Organizátoři asi nejprestižnějšího producentského školení v Evropě se ptají mimo jiné na to, proč žádám

⁶³ Dams, Tim. *Are Eastern European films Under-Represented at Western European film festivals?* 20. 10. 2019. In Variety Dostupné z WWW: <<https://variety.com/2019/film/festivals/are-eastern-european-films-under-represented-at-western-european-film-festivals-1203386869/>>.

⁶⁴ Dams, Tim. *Are Eastern European films Under-Represented at Western European film festivals?* 20. 10. 2019. In Variety Dostupné z WWW: <<https://variety.com/2019/film/festivals/are-eastern-european-films-under-represented-at-western-european-film-festivals-1203386869/>>.

slevu z drahého kurzovního: „V minimální i průměrné mzdě patří Česká republika na konec Evropy. Ani jedna z těchto statistických položek se mne sice naštěstí netýká, přesto moje ekonomická síla zrcadlí v porovnání se západoevropskými kolegy stejné proporce. Průměrný rozpočet českého hraného filmu se určitě vejde do miliónu eur, u debutů je to nejčastěji 400 000 eur. Dokumentární filmy u nás stojí průměrně 100 000 eur. Praha naopak patří k nejdražším evropským městům z hlediska cen bydlení či potravin. Paradoxně ani filmové servisní služby, které využívám, pro mne nejsou snadno dostupné. Ceny drží nahoře množství komerčních zakázek, které přicházejí ze zahraničí. Konkuruje v tomto třeba Berlínu. Asi jsem se minul povoláním a měl jsem produkovat zahraniční zakázky, které se k nám nyní díky zavedení pobídek vracejí. Já jsem se ale upsal filmovému umění. A když už z něj chci poněkud poodstoupit směrem k žánrové tvorbě, stává se mi, že lidé mé projekty opět označí za ‚art house‘. Naposledy dětský rodinný loutkový film *Babu v nočním městě* scenáristy a režiséra Petra Vodičky. Od expertů jsem se v roce 2019 při pitchingu na Anifilmu v Třeboni dozvěděl, že je to ve skutečnosti dětský art house. Ani jsem netušil, že takový žánr existuje. Zkrátka si nemůžu pomoci: jednou na okraji, stále na okraji, alespoň co se týče výdělků.“⁶⁵

UMĚLEC: (13072020) Uzávěrka portugalského fondu je už zítra, a tak je nejvyšší čas doladit smlouvu. Kolegyně Irina Caladová požaduje do jejich výhradních teritorií zařadit ještě bývalé portugalské kolonie Angolu, Kapverdy, Mosambik, Východní Timor, Guineu-Bissau a Svatého Tomáše a Princův ostrov. Předem splněno. Ale coby příslušník státu, který získal nezávislost jen krátce před jmenovanými koloniemi, přemýšlím, podle jakého klíče navrhnout svá výhradní teritoria jako reciprocitu. Rakousko-Uhersko střižené Visegrádem je sázka na jistotu, takže k Česku získám ještě Slovensko, Rakousko, Polsko a Maďarsko. Počet obyvatel jsem neporovnával, věřím, že ekonomická síla bude o něco vyšší. Tahle producentská úvaha ověřila v praxi sílu mentálních kulturních vazeb. Koneckonců hlavní postava krátkého loutkového filmu Jana Cechla *Lawrence z Morávie* (v postprodukcii, Jan Cechl) je kněz a cestovatel Alois Musil, který studoval ve Vídni a psal německy. A naši jižní sousedé ho považují za významného Rakušana. Bývalá velmoc koloniální s bývalou velmocí animační mohou na začátku 21. století vcelku rovnocenně spolupracovat.

⁶⁵ Citace pochází z motivačního dopisu autora, který byl součástí přihlášky na workshop ACE Producers.

7.3. Pandemie jako vnější síla ovlivňují pozici producenta

UMĚLEC: V půli března 2020 začala pandemie nemoci covid-19 jako zcela nečekaná forma „vnější síly“ ovlivňovat filmové pole. (12032020) Samozřejmě mne ale nejvíc zajímá, jak pomoci vlastním řemeslem. Je jasné a přirozené, že je třeba to točit! Režisér Vít Klusák ohlašuje na sociálních sítích natáčení filmu o koronaviru, posílám mu zprávu, že jsem připravený jakkoliv pomoci. Neozývá se, tak mu alespoň posílám své tipy na zajímavé příběhy, o kterých se nějak dozvím. Režisér Jan Látal, expert na tzv. sociální reklamu, přichází s videem, kde různí doktoři přes Skype prosí diváky o dodržování hygienických nařízení, o klid a rozvahu. Klip má záhy statisíce přehrání, takže určitě plní účel. Náš společný téměř osmdesátiletý bývalý učitel Karel Vachek se od minulého týdne izoluje od světa a čeká ho menší operace srdečních cév. Nepřekvapí mne, když i on mi hned po jejím úspěšném zvládnutí do telefonu říká, že je třeba hlavně to točit. Říkám mu o Klusákovi. Režiséry, se kterými mám rozpracované nějaké filmy, se snažím podnítit k tomu, aby do nich pandemii „pustili“. Tomáši Kratochvílovi, který natáčí *Pongo Story*, přeposílám video našeho hlavního hrdiny, romského aktivisty Štefana Ponga, který vyzývá britského premiéra, aby začal s pandemií bojovat. Štefan je český Rom, který už před 15 lety odešel i s rodinou do Manchesteru. Teď ho slyším snad poprvé kritizovat britské úřady, ale zároveň o nich mluvit jako o „svých“ úřadech a o Borisi Johnsonovi jako o „svém“ premiérovi. Režisérovi Vítu Zapletalovi přeposílám koláž, kde se celý národ klaní „svatému“ oligarchovi Petru Kellnerovi za jeho dar na boj s pandemií. S Vítem chystáme film *Čekání na zázrak* o tom, jak se v dnešní katolické církvi prokazují zázraky konané mrtvými neboli důkazy jejich svatosti. Tahle výjimečná doba se do jeho filmu určitě vejde. Vždyť nejedna pandemie v minulosti zvýšila počty světců.

(24032020) Další e-zasedání předsednictva Asociace producentů v audiovizí. Mám radost a cítím, že tahle činnost má smysl. Ministr kultury Lubomír Zaorálek o dva dny později půjde na vládu s balíkem finanční pomoci kultuře v době pandemie a film tam bude zastoupený jasnými požadavky. Je to samozřejmě nejen zásluha naší asociace, ale především ředitelky Fondu kinematografie Heleny Bezděk Fraňkové, která je jako vždy aktivním prostředníkem mezi politickou reprezentací a filmaři.

VĚDEC: Zase se ozývá to moje rozdělení osobnosti na režiséra a producenta: řešíme taky, za jakých okolností by šlo obnovit natáčení hraných věcí, a jedním z logických požadavků je výjimka z nošení roušek před kamerou. Já ale řeším v hlavě obrácené zadání, jak by měl vypadat

smysluplný příběh s postavami v rouškách. Napadá mne, zda šéfcscenáristka seriálu *Ordinace v růžové zahradě* Magdaléna Bittnerová nějak přizpůsobí příběhové linky a dočasně se vše bude odehrávat jen na operačním sále, aby mohli dál točit.

UMĚLEC: V duchu uvažování, že pandemie není jen překážka, ale i důvod produkce, posílám následně e-mailem kolegům svůj argument pro jednání s vládou: navýšená selektivní podpora by směřovala taky k filmům všech žánrů, které budou pandemii reflektovat. A po těch bude vysoká poptávka ze strany diváků i filmového průmyslu. Vždy to bylo tak, že krize vyvolala vysokou odezvu v tvorbě a ta zase u diváků. Úkolem dokumentární tvorby je navíc dokumentovat současný život pro budoucí generace. A ten je teď v pohybu, jako dlouho nebyl... Nikdo nereaguje. Tohle je nejspíš příliš naivní představa i pro moje kolegy, natož pro politiky.

7.4. Zaujímání pozice producenta

VĚDEC: S mým producentským debutem na poli celovečerního hraného filmu *Pravidla lži* (2006, Robert Sedláček) jsem na sobě pozoroval zvýšení svého sociálního kapitálu mezi filmaři a těšilo mne, že jsem ho mohl investovat do posilování pozice Karla Vachka. Najednou se se mnou více lidí bavilo vážně, prosadil jsem se v kinodistribuci. S Vachkem mne nadále většinou odmítali, ale našli si alespoň čas mi odpovědět. Možná by se dalo mluvit o jakémisi „součtu“ jednotlivých podpolí. Zaujímání pozice v jednotlivých z nich zvyšuje moc a představuje symbolický kapitál směnitelný v poli „sousedním“.

Dekádu po premiéře *Pravidel lži* nepřímou posvětil moji strategii propojování podpolí zúžené produkce kritik Kamil Fila v recenzi na *Prvního akčního hrdinu* (2019, Jan Haluza): „Za projektem stojí producent artových a dokumentárních filmů Radim Procházka, jeden z mála lidí, kteří se v českém prostředí nebojí experimentovat a vysílat na trh snímky, jaké tu nikdy předtím nebyly.“⁶⁶

Momentálně se ovšem snažím rozšířit skrze aktivní přítomnost na sociálních sítích také svoje potenciální publikum z řad běžných diváků. Je to asi hodně iluzorní a naivní snaha, ale změnil jsem se hodně i v tom, že se cítím být jako producent (nemyslím v bourdieuovském smyslu slova,

⁶⁶ LFŠ: *První akční hrdina bez pořádné akce*. In. *Ještě větší kritik, než jsme doufali*. Dostupné z WWW: <<https://www.jestevetsikritik.cz/recenze/899-lfs-prvni-akcni-hrdina-bez-poradne-akce>>).

ale profesním zařazením) pouze šedou eminencí. Chci být schopen podpořit své projekty i vlastní popularitou. Víc než dříve mi chybí publikum, baví mě dělat věci, které mají nějaký ohlas u diváků. Když jako moderátor svého filmového klubu Cyklus Citrus, zaměřeného na debuty, stojím v Kině Pilotů před plným sálem, je můj výkon daleko lepší a samozřejmější, než když mluvím jen k poloprázdným řadám.

UMĚLEC: Výše zmíněná kniha Dani Horákové *O Pavlovi* (Horáková, 2020) je jednou z mnoha tvůrčích reflexí paměti režiséra Pavla Juráčka, což dokládá jejich nebyvalý vliv na české filmové pole. I na mne osobně. (13122018) Aktuálně mám „juráčkovský“ pocit. Napsali z Evropské asociace dětského filmu (ECFA), že *Planeta Česko* (2017, Marián Polák) je jedním ze čtyř dokumentárních filmů pro děti a mládež, které se budou ucházet o ECFA Award, evropskou cenu v této kategorii. Je to skvělé! Ale Juráček nesnášel žánry, dělal je jen pro peníze, nebo to alespoň tvrdí v denících. A přitom je autorem scénářů ke dvěma i mezinárodně vysoce ceněným sci-fi filmům *Ikarie XB 1* (1963, Jindřich Polák) a *Konec srpna v hotelu Ozón* (1967, Jan Schmidt). Kéž by tedy stejná ironie dějin čekala i na mne. ECFA Award se bude předávat v rámci Berlinale, kde jsem pořád ještě nebyl. Jet si tam rovnou pro cenu, to by zase bylo naplnění mých sebeironických poznámek, že tam pojedu, až tam budu mít film v programu. Ale naplnění tak nějak oklikou. Že v poslední době pracuju na žánrových filmech jako nikdy dříve, je zřejmé. Dělat věci, které někdo chce, které mají ohlas u diváků, které nehrajete před prázdným kinem, to mi nějak čím dál víc přijde smysluplné. Měknu? Pracovat vedle toho na novém Vachkovi nebo experimentu s Janem Buštou, proč ne! Ale založit existenci na dětském animovaném filmu a kvalitním žánrovém vyprávění s Janem Haluzou, to asi smysl dává. Taky chci vzít rodinu v létě na dovolenou. Chci být normální „profík“.

VĚDEC: Zkrátka (10012017) „zformátovaný producent“. Uvědomil jsem si, že je ze mne producent, že uvažuji jako producent, že se oblékám jako producent (viz ochota vzít si na vyhlášení filmových cen smoking). Spoluprožívání filmových projektů, na kterých se podílím (pouze) jako producent, a z toho pramenící komplikovanější vztahy s režiséry než dříve.

(03122018) Mění se mi pod rukama i doktorandská práce a odborná sebereflexe. Nad čím nejvíce přemýšlím a co je klíčové, je moje vlastní proměna. Nadále je zcela zřejmé, že setkání s Vachkem je klíčovou událostí mého života, ale zároveň je zajímavé sledovat, jak se dostávám do jiných polí. Dříve pro mne všechno ostatní znamenalo víceméně „póvl“, něco nedokonalého, buď jenom zábava, anebo, což je samozřejmě

horší, zábava, která se tváří jako seriózní umění. Pro Vachka byl i Karel Zeman jen přeceněný řemeslník, který dělal věci na efekt, aby ho za to v cizině chválili.

Čili já teď jdu nějakou cestou odněkud někam a na té cestě se podrobně popisuju a sleduju. Práce by mohla a měla být svědectvím o tom, jak se stávám (a současně snad i nestávám) standardním producentem.

To, že chci psát doktorandskou přednášku o Karlu Vachkovi, je skvělá podvědomá snaha se vůči němu vymezit. Já z jeho pole současně tak trochu utíkám, vymezuji se. Zároveň mi snad jistý odstup umožní vidět i Vachka jasněji. Rozumím mu snad ještě více než dříve. Krátce jsme se nedávno potkali, líčil, jak kritizuje v novém filmu Havla, že ten to všechno způsobil, v čem žijeme. Moje námitka, že je to přece něco jiného než ten dnešní stav, neobstála. Pak to shrnul, že kritizuje i ty současné „gaunery“, takže měří všem stejně. Většina ostatních lidí by se už v tuhle chvíli vůči Vachkovi vymezila a odsoudila ho. On je ale cenný ne pro hodnocení konkrétní situace, ale pro způsob myšlení, který tím prezentuje. Ten je životaschopný a aplikovatelný v každé životní situaci. On je jeho extrémním zastáncem, takže v jeho případě to působí mnohdy zcela kontraproduktivně vůči hodnocení jeho osoby okolím, ale mít tuhle maximu v sobě nemůže být vůbec špatné.

Dříve byl můj svět jednoduchý. Vedl jsem „svatou válku“ čistým uměním a shodou šťastných okolností se mi ji podařilo i ekonomicky přežít. Všichni byli v principu nepřátelé, spojenců bylo jen pár. Většina nepřátel o tom, že jsou naši nepřátelé, ani nevěděla, sloužila v mých očích „režimu“ zcela nevědomě. Zahraničí jsem paušálně vnímal jako a priori povrchní a naivní. Domácí scéna tím trpěla samozřejmě ještě více. Nikdo mi nerozuměl, zato já jsem rozuměl všemu a všem. Teď je to o dost komplikovanější. Skočil jsem dobrovolně do „kafemlýnku“ mezinárodní konfrontace a doufám, že se z něj dostanu na druhé straně celý. Ale jak jinak to udělat? Vytyčovat vlastní pole úplně nejde, na to nemám. Můžu se občas snažit nějaké menší pole „překolíkovat“, ale to je opravdu vrcholný výkon. Spíše člověk věří, že může mít „mimikry“ běžného provozu a prosadit mimořádné dílo v jeho rámci. To se přece občas daří.

Proto všechno to cestování po festivalech a účast na workshopech. Potřeboval jsem znát „jazyk nepřátel“. Trochu jako z té historky, že adepti kněžství v litoměřickém semináři povinně četli a rozebírali Karla

Marxe, jak nám vyprávěl učitel dějepisu na gymnáziu. Ale taky a hlavně tam jezdím, abych našel spojence a to se mi, mám dojem, zatím daří. Nikdy si ale nebudu dost jistý, kde je hranice konformity. Na první pohled to už teď vypadá, že jsem totálně zkonformněl. Dělán dětskou animaci (viz Vachkův odsudek Karla Zemana výše) a vyvíjím žánrové filmy. Ale pořád věřím, že v nich nechávám kousek zkušenosti a maximy, kterou jsem dostal do „krve“ prací s Vachkem.

Ten posun má i zajímavý psychologický efekt. Jsem teď daleko náladovější, nerudnější. Zkrátka standardizovanější. Každé odmítnutí mne mrzí. Jednak vidím v přijetí váhu, jednak už jsem starší a dokážu si uvědomit, že třeba na nějakou pozici, na které by mi záleželo, to nikdy nedotáhnu. Dříve jsem byl vyrovnaný jako budhistický mnich, světská sláva šla mimo mne, měl jsem všechna měřítká jen v sobě. Ale zase jsem tím spoustu věcí zbytečně ignoroval, třeba pohrdal marketingem vlastních filmů. I proto o mých filmech ví tak úzký okruh lidí. Kdy ale narazím na hranici hranci mezi tvorbou a marketingem? Na hranici, kdy kvůli snaze oslovit větší okruh diváků udělám příliš velké umělecké kompromisy? Předpokládám, že podobné dilema v sobě musí řešit většina tvůrců pole zúžené produkce, když se rozhodnout rozšířit svoje působení do hlavní části filmového pole. Přijde mi, že je to v kinematografii stále více buď, anebo: buď *Bohemian Rhapsody* (2018, Bryan Synger, Dexter Fletcher), nebo Remův *Richard Müller: Nepoznaný* (2016, Miro Remo). Tohle je navíc hezká ukázka toho, proč věřím v pole dokumentárního filmu, jehož aktéři včetně diváků jsou daleko otevřenější, vzdělanější a menšinovější i v rámci mainstreamovější produkce v tomto podpoli. Jedním z důvodů je bezpochyby fakt, že se v tomto poli není možné získat vysoký ekonomický kapitál.

UMĚLEC: (04092020) Absolvuji plánovaný online pohovor v rámci výběru na mezinárodní producentův workshop ACE. „Moderátorka“ je skvěle připravená, má mě nastudovaného. Pobavil jsem ji prý svými texty, a tak je atmosféra záhy dost uvolněná. Tedy aspoň ze mě padá nervozita. Tón debatě udává šestihodinová esej Karla Vachka *Komunismus a síť*, která je nejvýše v mé filmografii a s puncem selekce na festival v Rotterdamu zřejmě působí relevantně i na ty, kteří o Vachkovi nikdy neslyšeli. Vše vyznívá tak, že jsem takový sympaticky pošetilý, ale „posvěcený“ blázen. Tohle jsem si vždycky přál. Zdá se, že mezi producenty mohu být snáze za bohéma než mezi režiséry. Člen výběrové komise, jenž mě zná z Dramaturgického inkubátoru, se ptá, proč dělám i komerci. (Zná odtamtud akční sci-fi komedii *Černé slunce*, kterou vyvíjím

s Janem Haluzou.) Vysvětluji, že v lokálních českých podmínkách nikdy nepůjde o komerci, rozvíjí u nás neobvyklé žánrové vyprávění a je to v podstatě další menšinový projekt, jen jiného druhu než Vachkův *Komunismus*. Dělán to ale taky proto, že to obohacuje mě. Žánrová tvorba dlouhodobě patří k oblastem, o kterých se chci dozvědět víc. A jako producent si můžu dovolit ten luxus, že objevuji nové světy skrze práci, kterou dělám. Tohle všechno jim postupně řeknu a oni mě přijmou. Ale zda jsem v nich vzbudil důvěru, že utáhnu finančně větší mezinárodní koprodukcí, to netuším. Neprozradím, že mám covid-19, nechci v nich vzbuzovat lítost a odvádět pozornost.

Přijde mi, že můj pohyb filmovým polem je pohybem od naivity nevědomé k naivitě vědomé. Vzpomněl jsem si nedávno, jak jsem psal před třinácti lety dopis Bontonfilmu, distribuční společnosti zabývající se tehdy převážně americkými block-bustery, aby se ujal distribuce z mého pohledu tak zásadního filmu, jako je Vachkův *Záviš, kníže pornofolku* (2006, Karel Vachek). Dnes už se v české filmovém poli orientuji podstatně lépe a vím, kde je moje i Vachkova pozice, s Bontonfilmem stále spolupracuji, ale na úplně jiných filmech. Současná „vědomá“ naivita spočívá v tom, že s Vachkem stále spolupracuji. Stále jsem si jistý, že je to podstatné, ba možná to nejpodstatnější, co můžu pro sebe i český film udělat. A raduji se z každé projekce, z každého diváka, z každého festivalu, z každé šance ukázat jeho film veřejnosti. Dříve jsem byl zahořklý a pohrdal jsem všemi, kdo nám neprovolávali slávu a nechtěli nás promítat.

VĚDEC: Peirre Bourdieu vám nepřímo dává za pravdu a vaše hledání povyšuje na téma sociologie, která by „měla zahrnout činnost samotných výrobců, jimi vyjadřované právo být jedinými posuzovateli [...] produkce a jejich požadavek, aby oni sami mohli vytvářet kritéria vnímání a hodnocení vlastních výrobků. Měla by brát v potaz vliv, jaký může mít na ně a na představu, kterou si vytvářejí sami o sobě a o své produkci, a tím i na samu produkci, obraz jich samých a jejich produkce, jaký jim nastavují ostatní činitelé zapojení do pole, ostatní umělci, ale také kritici, zákazníci, sponzoři, sběratelé atd.“ (Bourdieu, 2010, s. 382).

UMĚLEC: Aby toho pragmatismu a mocenských polí nebylo příliš. (16062020) Producentsky vyvíjím seriál *Utopie Baťa*, který s trpělivostí a precizností sobě vlastní už pět let připravuje režisér Jan Bušta se svou životní partnerkou, scenáristkou Magdou Bittnerovou. S velkou chutí čtu zatím hotové texty. Uvědomuji si, jak se opět po čase ztotožňuji s postavami, o kterých čtu. Zažívám až dětské vzrušení. Momentálně se cítím být někde mezi Baťou a moravskými bratry. Osudem moravských bratrů jsem fascinován díky dalšímu vyvíjenému

projektu, celovečernímu historickému debutu *V bouři a větrech* režiséra Lukáše Masnera. Na základě skutečných událostí pro nás scenárista Vít Poláček píše příběh jejich mise do Grónska, které v 18. století pomáhali christianizovat. Baťa a moravští bratři mají hodně společného. Jdou za utopii. A já s nimi. Za utopii Procházka.

Příloha A: Zhuštěný popis zúčastněného pozorovatele: Dramaturgický inkubátor⁶⁷

Pondělí (Městská knihovna)

Jsem tu pět minut a z těch obecných řečí se mi začíná dělat úzko. Čili proč tady jsem? Abych s někým z lektorů mohl pracovat osobně a déle. Abych dokázal mluvit „jazykem nepřátel“, abych poznal lidi, měl kontakty, protože to je nejdůležitější. Když alespoň částečně nahlédneme na podstatu tvorby, tohle nás může jen posílit v komunikaci se světem. Ale kdo jde jen po slupce, ovládne jazyk a myšlení, má nebezpečnou moc na zabíjení umění, na různé atentáty nebo na to, aby protlačil blbosti.

Fascinující je, jaký je o akci zájem – poloprázdné jsou jen naše VIP řady budoucích účastníků uzavřené části workshopu, jinak je velký sál Městské knihovny prakticky plný do posledního místa. Ale není to „holubí letka“. Tolik filmařů – aktivních tvůrců – nebývá ani na předávání Českých lvů! A jsou tu i dokumentaristi a animátoři. A říkal Jan Haluza, že studenti filmové vědy z Olomouce, kteří měli zájem, se na tuhle veřejnou část workshopu vůbec nedostali.

Mluví náš budoucí konzultant Franz Rodenkirchen. Je to hodně obecné, ale nemůže být asi jinak. První dojem: má nadhled a odstup, to je v mých očích obrovská výhoda. Nejzajímavější je, když mluví o tom, jak se na začátku promítalo do jeho práce jeho ego. To znám ze své výuky na FAMU, když komentuju studentské práce, „řeším“ hodně sebe: abych byl pohotový, abych dokázal reagovat na všechny podněty. A přitom sám sebe přesvědčuju, jak se empaticky napojuju na studenty. Pro moji pedagogickou činnost je tenhle workshop možná ještě užitečnější než pro producentskou práci.

Ještě mne napadá: Robert Sedláček vždycky porušoval nejrůznější pravidla. Pamatuji si, jak se tehdejší programové ředitelce MFF Karlovy Vary Evě Zaoralové v *Rodina je základ státu* (2011, Robert Sedláček) nezdály motivace postav. Zajímal mne její názor, ale neděsil. Intuitivně jsem tušil, že je to tak správně. Tehdy jsem ta pravidla neznal. Na takovýchto akcích se pravidla učím. Budu je ještě umět porušovat?

V dokumentu je to jiné. *Máme na víc* jsem koncipoval podle klasické dramatické struktury: expozice, kolize, krize, peripetie... Ale v rámci dokumentárního žánru je to tak skryté, že mi přijde, že je to téměř avantgardní. Navíc to odpovídá mezinárodním

⁶⁷ Tato příloha je víceméně doslovným přepisem zápisů Deníku zúčastněného pozorovatele 08102018–13102018. Další informace o akci, zúčastněných lektorech a všech projektech včetně našeho *Černého slunce* (ve vývoji, Jan Haluza) je možné dohledat na webových stránkách Dramaturgického inkubátoru. Dostupné z WWW: <<http://www.dramaturgicky-inkubator.cz/>>.

ambicím a snahám, které mám. Ale jak je to v hraném filmu? Teď dělám se vzdělanými lidmi, kteří znají mnoho variant řešení.

Mirroring je termín, který teď zavádí přednášející. Vztah konzultanta k autorům.

Úterý

O den později jsem do Knihovny nešel, abych se mohl připravit na večerní odjezd. Pracovně i rodinně. To je typické, nakonec mi spousta zajímavých věcí nutně unikne, protože v mezidobí řeším profánní, provozní záležitosti. Věřím, že podstatné věci stíhám. Jiní poctivě seděli dva dny, ale zase nemají projekt na Inkubátoru.

Středa

Opoledne první sezení s Franzem. Jeho „čtení“ scénáře je koncert. Scénář má zmenšený a vytištěný po dvou stranách na stránku A4, nesvázaný, volně listuje, odkládá stránky s jistým rozmáchlým, ale účelným gestem. Svě poznámky má pro změnu ručně a velmi hustě psané v černém deníčku formátu A5. Působí, jako by text zrovna četl, pojmenovává všechny možné motivy a interpretace, které ho napadly. Vypíchne i ty, které ve scénáři moc nejsou, ale lze odvodit, že o ně možná autoři usilovali. Je jako magnet, se kterým hledáte jehlu v kupce sena nebo na koberci podstatně efektivněji, než když dokola a dokola pouze koberec prohlížíte. Že je tam špendlík, jste tušili, ale třeba má nakonec i jinou hlavičku nebo je tam taky kancelářská sponka. Lehce se obořil na fotografa, který nás dost dlouho fotil: tohle byla Franzova chvíle, byl na „pódiu“, měl představení, choval se lehce jako hvězda.

Večer jsem říkal Honzovi Buštovi s Marku Loskotovi, co si uvědomuju už dávno, přesněji od doby, co cestuju po různých zahraničních akcích. Češi jsou na nás filmaře hodní a velkorysí. Dlouho jsem to bral jako samozřejmost. Na Inkubátoru platí překlady scénářů, jídlo, ubytování, nejlepší lektory v Evropě. Jsem si ale jistý, že jsou to pro stát dobře investované peníze. Připadám si jako člen české filmové reprezentace na soustředění v rámci olympijské přípravy. Ale pořád je ve filmařské komunitě cítit jistá česká skepse z podobných akcí. I tady.

Čtvrtek

Scenárista Eugen Liška prezentuje náš projekt *Černé slunce* (ve vývoji, Jan Haluza). Můj pocit: Zatímco my máme filozofický rozměr „nadupaný“ v pozadí a promyšlený a z něj abstrahujeme („destilujeme“), co potřebujeme pro příběh, který tentokrát bude žánrový, více zábavný než s poselstvím, a náš přístup je promyšlený, konkurenční projekt, se kterým jsme ve dvojici, *Peníze od Hitlera* (ve vývoji, režisér zatím nepotvrzený) podle knihy Radky Denemarkové, nemá jasno v tom, co dělají. Jejich filozofické pozadí je banální a stereotypní, ale chtějí vyprávět velký příběh. Typické je, že pak se té „velikosti“ jakoby trochu leknou a vede to k výrokům, jaký dnes pronesla

producentka projektu: „Ten příběh není o druhé světové válce!“ Ale proboha, říkám já, o čem jiném je než o různých strašlivých důsledcích války? Je to povrchní čtení, které „nezuří“ jen ve filmu. Nechápaní, proč tolik lidí „z venkova“ volí Zemana. Neustálé sypaní si soli (v podobě vtipných komentářů) do ran. A u filmů je to stejné – vezmou si velké téma, protože tak nějak tuší, že velký film musí mít velké téma, ale neumějí ho vystavět jako velké téma, které kombinuje osobní a společenskou rovinu.

Hodnotí nás střihačka Larse von Triera Molly Malene Stensgaardová. Potřebujeme prý zjednodušit hlavní zápletku a „předmět touhy“. Řešíme prý každou chvíli něco jiného a ještě není v dané chvíli jasné, co se hledá. „Too clever... Role hlavní rekvizity není dobře naexponovaná, nevím, proč mám vidět... Logice teď rozumím,“ říká Molly, „ale není součástí příběhu. Proč je Černé slunce ohrožením lidstva?“ ptá se řečnický Molly a sama si odpovídá: „Domnívám se, že Černé slunce je nebezpečím, protože jsou to otevřené dveře do druhé světové války.“ Doporučení Molly: Zjednodušit, ujasnit. Teď je to, jako bychom sledovali někoho jiného hrát videohru, ale to je nudné. Klíč ke zjednodušení v podobě vztahu synů a otce je dobrý, říká Molly. „Glimpses“ (záblesky, náznaky) výskytu Černého slunce dát v příběhu dopředu. „Nazilaboratoř“, která stále může pracovat, to je to nejdůležitější, co ve filmu máme, dle Molly. Molly radí, ať jsme extrémně radikální ve zjednodušování...: „Vyberte si 10 nejoblíbenějších scén, moc nad tím nepřemýšlejte, ale postavte je za sebe, to vám pomůže porozumět, co je v příběhu nejdůležitější.“

Střihačka Molly a její analýza byly dotykem s reálným světem. Asi by šlo dokázat i statisticky, ale odhaduju, že 90 % lidí soudí projekt na základě synopse a fotky, 8 % si následně přečte treatment a jen 2 % se dostanou až ke scénáři. Takže Molly, která četla treatment, je ještě až moc zasvěcená... A dokáže jít k podstatě.

Franz dodává, že nemá rád, když scenáristi a režiséři říkají o některých scénách, že je nemají rádi, ale že v tom příběhu musí být, aby byl pochopitelný.

Lektorka Anita Voorhamová dodává, že člověk musí ze scénáře odstranit všechny „babičky“ (vedlejší postavy), které řeší za hlavní postavu její „úkol“. Úkol musí řešit hlavní postava, proto je hlavní.

Nakonec přišla otázka na rozpočet – podle dramaturga Christiana Routha děláme vysokorozpočtový film a nemáme ani Luca Bessona, ani odkaz na žádnou konkrétní úspěšnou počítačovou hru. Když jsem řekl, že to chceme financovat převážně z veřejných zdrojů, obracel oči v sloup. Ale já myslím, že to je naše (a moje) výhoda. V našem malém prostředí jsme pořád „umělecky nároční“, ale navíc se snažíme o žánr, což je pro Fond další hodnota. Po letech „vlamování“ se do systému s opravdu autenticky uměleckým obsahem, který vlastně nikoho nezajímá, je tahle zábava, kterou se Rada Fondu nemusí stydět podpořit. Není to „quilty pleasure“, lze to vydávat za umění (teď jsem hodně hrubý), něco, co by mohlo fungovat.

Ještě jinými slovy: pokud jsme si jistí, že to za milión eur natočíme, máme reálnou šanci z tradičních zdrojů, které známe, peníze získat. Na rozdíl od *Sršně v lahvi* Víta Zapletala, který je na takový balík příliš umělecký... Je to hodně ironicky řečeno, ale jasně se to ukázalo. Umění můžeme dělat za 3–4 milióny korun, jako děláme Buštu nebo Vachka nebo dokumenty obecně. Na dražší umění nemáme...

Ale je tu jedno „ale“: jak přesvědčit lidi, jako je Christian, že to umíme natočit za míň než milión eur? Nepůsobíme pak důvěryhodně – dobové scény a tak. To je další psychologická rovina. Ale stejně asi budu financovat hlavně ve středovýchodní Evropě, kde by mi rozumět mohli.

Anita nepřímo potvrdila Christianovu skepsi. O přestávce mne zastavila a ptala se na odhad rozpočtu, souhlasila, že to může fungovat. A já jí zase odsouhlasil, že se chceme zařadit do proudu žánrových „twistů“, které jsou teď in. Ještě říkala, že nemáme používat fotku s plameny, že ta dělá dojem, že to bude drahé...

Odpoledne za námi přišel maďarský režisér a šéf celého Inkubátoru Gyula Gazdag. Chtěl soukromě varovat před nostalgií po akčních scénách. Odvolal se na ukázkou z *Hrdiny*, že působí dojmem, že je to jen nostalgie po akčních scénách, ale že není akce naplněna „pravdou“ – působí málo realisticky. Říká, že v každém souboji je nutno sledovat realitu – vše prý má trojtaktní logiku – začátek, prostředek a konec (odkazoval nepřímo k tříaktové, respektive osmisekvenční dramatické teorii Františka Daniela). Poslední akt prý v našich akčních scénách chyběl – po úderu nenásledovala reakce – neztratil například na chvíli vědomí. Cílem je „hledat pravdu“, říká... Honza Bušta zajímavě oponoval, že scéna na něj funguje správně, protože je součástí metapříběhu komentujícího žánrová pravidla.

Franz později ke stejnému tématu: Proč chceme soutěžit s těmi, co mají peníze, v akčním žánru, na který peníze nemáme? Nezodpovězeno, on v tom problém ani nevidí, ale že se musíme připravit na podobné pochybnosti.

Napadá mne, zda to nepřesunout do pozdních osmdesátek, kdy tam ti Rusové ještě jsou přirozeně a kolem je Zóna politicky, historicky – nebude metafora silnější? Pak by přišla svoboda ve všech směrech a podělala se, protože pořád je tam něco z minulosti, co se probouzí.

Napadá mne, jaký je to luxus, že jsme tu tentokrát v tak silném složení. Léta jsem jezdil bez Sedláčka a Vachka (jednou jsem dokonce nebyl ani já a *Tmáře*⁶⁸, v Jihlavě prezentoval pouze Mikuláš Novotný). V poslední době už byli režiséři vždycky se mnou, ale tady jsme všichni čtyři: režisér Jan Haluza, scenárista Eugen Liška, dramaturg Jan Bušta a já. Pracovití, naladěni, cílevědomí – tohle prostě nemůže dopadnout špatně.

⁶⁸ Tmář a jeho rod aneb Slzavé údolí pyramid (2011, Karel Vachek)

Pátek

Scenáristka Marietta von Hausswolff von Baumgarten: Je to podle ní těžké, ale totálně zábavné čtení. Prý jí sotva docházelo i to, že jsou to bratři. Líbí se jí motiv, že se to děje v mysli otce. Pochopila ho ale pozdě, doporučuje ho ukázat dříve a pracovat s ním daleko více. Opět zdůrazňuje nutnost pravidel fikčního světa. A ví, že už to hodně lidí říkalo a ještě bude říkat.

Eugen si byl dnes ráno zaběhat a promyslel celou novou expozici, která řeší vysvětlení pravidel, expozici nejoblíbenější postavy všech kolegů Kammlera a nějaké další věci, na které nás tady upozorňovali.

Jan Bušta se začíná více zapojovat do anglické diskuse...

Na okraj: producent Tomáš Hrubý je tady jako producent/dramaturg. I při veřejném představení říkal, že si vzal po vzoru akademiků rok sabatiki. Cestuje, čte, přemýšlí. Cítil se vyhořelý. Hořce mne napadá – mne poslalo HBO do háje, takže musím pořád makat, abych se uživil, ale zase nemám nejmenší pocit vyhoření a pořád mě to hrozně baví. On udělal pro HBO pozlátkové seriály⁶⁹, takže vydělal tolik peněz, že mohl vyhořet a cestovat po světě...

Odpoledne sóloschůzka s Franzem. Namazal si nás na chleba, shodli jsme se. Šel do hloubky, byl intenzivní, rozebral snad všechny motivy filmu a všude hledal rozpory, neřešitelné a nevěrohodné postavy a situace. Nebo jejich funkčnost pro hlavní linii filmu. „Kde byl Kammler v mezidobí, než se vrátil do filmu?“ by mohl být logline našeho semináře. Nemyslíme si, že je nezbytné odpovídat ve filmu, ale je zajímavé si tyhle otázky pokládat a prověřit při psaní. Franzovo vystoupení je koncert svého druhu...

Sobota

Ráno opět v bazénu (jako každý den). Napadlo mne – „vyžehlený“, poučkami poučený Bohdan Sláma s *Bábou z ledu*. Já jsem jako divák nebyl nespokojený, ale pravda je, že tam není žádná „chyba“, což je chyba. Kam až se dostal od *Divokých včel*? Tohle je nebezpečí, ale ne smrtelné; on to pak má ještě potvrzené cenou za scénář z Tribeky, takže vlastně úspěch. Proč ne. My víme, že chceme dosáhnout jiného efektu.

A pak historka z večera: Andy Fehu posunul *Krvavou nevěstu*⁷⁰ o „světelný rok“. Sára bude těhotenství pouze předstírat – využití principu pranku a youtuberingu v další

⁶⁹ Producent Tomáš Hrubý získal respekt seriálem *Hořící keř* (2013, Agnieszka Hollandová), který s kolegy ještě jako student FAMU vyvinul a získal pro jeho realizaci v produkci HBO slavnou polskou režisérku a absolventku FAMU Agnieszkę Hollandovou.

⁷⁰ Film se nakonec natočil pod názvem *Shoky & Morthy: Poslední velká akce* (2021, Andy Fehu), premiéra je plánovaná na rok 2021.

vrstvě příběhu. Ona bude „bad guy“. Andy tvrdí, že si na to přišel sám, ale dodává, že díky sezení na seminářích tady. To je super výsledek.

Šimon Koudela je tady nešťastný, nebo se tak aspoň tváří. V něčem jako by patřil k předrevoluční generaci.

Anita: Náš film je „action driven story“, takže postava se v něm nemusí proměňovat. Ale jde se rychle do akce, postavy nejsou dost naexponované, a tedy jednorozměrné. Radí více vyvinout princip „Černého slunce“. Čím blíže ke konci, tím více je zasažená, vtažená. Štít na ni působí jako snaha prodloužit příběh. Paralelní svět je podle ní nebezpečný, pokud ho může spustit kdokoliv. Když jsou to jednotlivci, může to být zajímavé, ale musí se to velmi dobře vysvětlit, proč a jak.

Nikdo z lektorů tady nemluví o filozofii příběhu, „poučení“, „zprávě“ – což se projeví zejména u *Peněz pro Hitlera*, když se neuvažuje o tom, jak je to ideově stereotypní. Ale možná je to dobře, my si tuhle vrstvu umíme uhlídat a taky děláme „žánrovku“, kde na to nejsou tak velké nároky. A tyhle praktické věci, které se tady řeší, se nám hodí více: vztahy a motivace postav, jejich funkčnost pro příběh, všechny scény, A-story, B-story, ... Ale asi by mě to dlouho nebavilo... Zatím baví...

Anita je skeptická k možnostem mezinárodní koprodukce. Nebudou to chtít filmové fondy (téma pro některé bolestné, debutant, málo „art house“) ani festivaly, ale ani kina (jmenovala Holandsko). Proč? Protože mají spoustu žánrových filmů z USA. „Soutěžíte s USA!“ Ale naše verze filmu *Uteč (Get Out, 2017, Jordan Peele)* by mohla uspět. Proč? Máme silné téma v žánrovém kabátku... „Lidi jsou přecpaní válkou, historickým filmem...“ „Message“ musí být silná – vyprávíme příběh 30 až 70 let starý. Proč je aktuální? Já říkám „fake news“ jako téma tam dostat...

Najednou se s A. bavíme i o síle historické metafory. Proč? Protože se bavíme o možnostech financování filmu, o jeho možném úspěchu na festivalech anebo v kinech.

Tentokrát jsem dostal sprchu já: ona je naprosto skeptická. Ohledně možností financování. Ve všem.

Gyula a další sprcha. Máme si napsat všechny způsoby vyprávění, které používáme, a říct si, jak je představujeme divákům. *První akční hrdina* je podle něj promarněná příležitost. Příklad scény s deštníkem: Neví, proč se dostal do výtahu, a nechce o tom jako divák přemýšlet. Zajímavá myšlenka, že editor může manipulovat i záběry atd., že by třeba deštník do výtahu dostal on. Vztah režisér–střihač je podle něj promarněná příležitost. Nemají zajímavý konkrétní vztah, setkali se náhodou.

„Měl jste nějaké problémy s herci?“ ptá se režiséra Jana Haluzy.

„Ne.“

„To je chyba. Měl byste s nimi mít konflikt, takhle vám jen slouží, ale neúčastní se skutečně.“

V podstatě se pořád bavíme o tom, co jsme řešili celou dobu. To je skvělé i frustrující zároveň: řešili jsme, ale nevyřešili...

Možná se můžu pozvolna dostávat na úroveň, kdy bude mít smysl se aktivněji zapojovat do dramaturgie vlastních producentských projektů. Nechávaní autorů být, které souviselo s tím, že jsem se stále učil a taky že jsem v té době mohl dělat s někým tak nekontrolovatelným, jako je Vachek, možná nestačí... Můžu ovlivňovat výsledek aktivněji. Sám jsem se tady překvapil, že jsem přišel s několika dílčími řešeními, která se kolegům líbila, přestože vlastně znám scénář podstatně hůř než naši zahraniční lektori. A navíc a stále je to něco, co mě bude bavit. Není to v rozporu s tím, že nadále společně s Vachkem vidím mnohé producenty jako ty, kteří z nedostatku kreativního vybití „první“ autory. Ale asi ta jeho teze „Kdyby byl opravdu talentovaný, tak by byl autorem“ je možná v tuhle chvíli pro mne až příliš agresivní a arogantní.

Ještě mě při jízdě na koloběžce napadl příměr k trenérovi rychlobruslařky Sáblíkové Novákovi. On se bezpochyby především musel dostat na mezinárodní úroveň a konfrontovat se s Holanďankami, aby vymyslel něco úplně nového, a nakonec chtěli všichni opisovat od něj. Kdyby se Sáblíkovou a její sololitovou deskou seděli doma, nikdo si jich nevšimne. Museli závodit atd. A stejný je to s námi. Sololitová deska může v obýváku zůstat, ale nemůžeme si myslet, že nepotřebujeme vědět, kolik toho navzpírají dvoumetrové Holanďanky. Musíme se porovnávat s nimi, nejen se sousedem se sololitem.

Ještě ke kolegům: Oba Janové překonali mé očekávání ve znalosti angličtiny. Jan H. je perfektně analytický, znovu potěšuje a překvapuje. Ale je dojemně dětský, když přijde na minulý film. Všem ho cpe a prosí o feedback, jako to asi dělal na amatérských festivalech s porotou. Neodhaduje jejich situaci a vztah k tomu. Mají své práce na hlavu... Jan B. vše psychologizuje, hodnotí mentory, hodnotí, zda se jim projekty líbí, zda mají rádi ten náš. Že se to pozná, že se to dává najevo tak a tak... Jako by to nakonec nebylo úplně jedno... Eugena atmosféra překvapila a nadchla, našel spřízněné duše a motivaci do další práce.

8. Proti všem? Pozice Karla Vachka ve filmovém poli

„Odcházím, když nikdo neodchází, a vracím se, když se nikdo nevrací.“⁷¹

Karel Vachek

UMĚLEC: (03072018) Vymyslel jsem si téma doktorské přednášky: Pole Vachek. Reflexe Vachkova přístupu k tvorbě na základě teorie literárních polí Pierra Bourdieua. Je v tom i „bourdieuovský“ aktivismus. Současné vedení FAMU Vachka kuloárně kritizuje, rozbor jeho díla v akademickém žánru bude nejlepší nepřímou podporou. Dlouho se mi zdálo, že moje zúčastněné pozorování přináší naprosto banální výsledky, že všichni vědí to, co se snažím pojmenovat, a převážně souhlasí. Mám na mysli především obecný rámec vzestupu české kinematografie na mezinárodní úrovni v posledních dvou dekadách, měřitelný například vzrůstajícím zastoupením českých tvůrců v mezinárodních koprodukcích či účasti českých filmů na mezinárodních festivalech. Ale právě situace na FAMU⁷² a schopnost některých aktérů zpochybnit úplně vše, ba co více, hodnocení často naprosto obrátit, mě utvrdily v tom, že moje práce může mít smysl. Nejen jako obrana Karla Vachka, ale také jako osobní analytické svědectví o tom, co se v posledních letech dělo v českém filmovém poli. Vědecký význam bude třeba menší, ale zase se jedná o pionýrství. V českém akademickém filmovém poli mnoho výzkumů s podobnou metodologií nebo teoretickými východisky není. Budu jedním z prvních a to mě přitahovalo a přitahuje i v mé profesi producenta.⁷³

⁷¹ Vachek, 2004, s. 128

⁷² Dění na FAMU by si vyžádalo samostatnou studii, pro niž by metoda autoetnografického pozorování mohla být přínosná. Zde k tomu není dostatečný prostor. Jedním z „pars pro toto“ může být můj článek *Ďábel skrytý na vratnici* v *dok.revue*, který na dílčím příkladu ukazuje pokrytectví tehdejšího vedení FAMU. Dostupné z WWW: <<https://www.dokrevue.cz/blog/dabel-skryty-na-vratnici>>.

⁷³ Režisérka Lucie Králová obhájila na FAMU v roce 2017 disertaci o produkční kultuře v dokumentární tvorbě České televize, kde využívala etnografických postupů (Králová, 2017). Johana Kotišová, která se mimo jiné podílela na ceněné studii o vývoji českých hraných filmů (Szczepanik, 2016), napsala experimentální „román“ (creative nonfiction, sociological novel) o válečných reportérech (Kotišová, 2019). V únoru 2021 proběhla úspěšná obhajoba autoetnografické disertace na Fakultě sociálních studií Masarykovy univerzity v Brně, která se zabývala experimentálním divadlem (Kubala, 2021). V roce 2017 to byla etnografická studie vkusu romských dětí, které za východisko posloužil seriál *Ptáčata* (2010–2020, Kamila Zlatušková, Ladislav Cmíral, Radim Procházka), jehož jsem producentem (Hudcová, 2017).

VĚDEC: Jako producent filmů Karla Vachka jsem se musel často potýkat s tím, že režisér nechtěl naplňovat tradiční žánrové ani společenské konvence spojené s kinematografií obecně i s uváděním jednotlivých filmů a jejich propagací⁷⁴, čímž si v mých očích značně škodil a zužoval okruh potenciálních diváků svých filmů. Setkání s teorií literárních polí francouzského sociologa a filozofa Pierra Bourdieuho mi nabídlo překvapivé teoretické východisko k hlubšímu výzkumu Vachkova počínání a k jeho pochopení. Uvědomil jsem si také, že Vachek je díky této důslednosti už mnoho let významným pólem českého filmového pole, vůči kterému zaujímá pozici mnoho dalších aktérů. Tento text vychází z mé doktorské přednášky na FAMU v červnu 2019.

Připomeňme si, že Pierru Bourdieuovi nejde při zkoumání kulturního pole o estetické nebo umělecké kvality tvorby, zabývá se mocenskými vztahy uvnitř pole, tedy množinou všech sociálních vztahů mezi jednotlivými aktéry, kteří spolu v dynamické rovnováze neustále bojují o moc. Aktéři z podpolí zúžené produkce se snaží získat autonomii pro své žánry, jejich oponenti se snaží udržet moc a prostor možností pro svou další tvorbu. Všichni k tomu využívají kapitálu, který může kromě ekonomické povahy nabývat také povahy symbolické. S postupnou autonomizací avantgardy se „symbolická hodnota (stává) nepřímou úměrná ekonomickému zisku“ (Bourdieu, 2010, s. 158), tzn. že některá díla mají velmi vysoký symbolický kapitál (vyjádřený například filmovými cenami), ale velmi nízký ekonomický. V některých případech může být jistá „nediváckost“ oceňována dalšími příslušníky podpole jako předost díla.

Nově příchozí autoři vytvářejí avantgardy neboli nová podpole, pro která se snaží získat co největší autonomii mimo jiné i vymezením se vůči dosavadním pólům. Později se stávají „posvěcenými avantgardami“, tedy podpolem, které dosáhlo širšího uznání, a posílilo tak svoji autonomii. Posvěcení se ale Karel Vachek nikdy úplně nedočkal, mimo jiné i pro své neustálé vymezování se vůči novým pólům filmového pole, včetně těch, které tvořili spolu s ním pole zúžené produkce.

Byl v tom důsledný a kontinuální, což naopak vyvolávalo a stále vyvolává důsledné a kontinuální reakce aktérů pole na Vachka, kterým se rovněž budeme věnovat. S nástupem modernity a následně avantgard

⁷⁴ Nepřijal například nabízené členství v České filmové a televizní akademii, jeho filmy mají dlouhé názvy i stopáže, což komplikuje jejich uvádění atd. Další příklady přineseme dále v textu.

přelomu století přestalo být podle Bourdieua rovnítko mezi komerčním a uměleckým úspěchem. Autor mohl dosáhnout uznání části pole, což ale nutně nevedlo k finančnímu profitu. Karel Vachek, širšímu filmovému publiku prakticky neznámý, se těší respektu velké části příslušníků filmového pole a přinejmenším v jeho hlavní části naopak vyvolává potřebu se vymezovat.

Filmové pole, vůči kterému Karel Vachek v průběhu své kariéry zaujímal pozici, si můžeme rozdělit na dva historické modely, které vykazují společné znaky, ač se každý vztahuje ke zcela odlišnému společenskému kontextu.

V 60. letech 20. století tvořil pole filmové produkce monopolní (Československý) státní film coby oficiální pole zahrnující stejnojmennou instituci i tehdejší mainstreamovou kinematografii, podpozem byla „posvěcená avantgarda“ nové vlny. Vachek je pólem dvou polí, vůči kterým se specifickým způsobem vymezuje. Vachkovy vztahy ke státnímu filmu byly spíše statické – jejich vrcholy byly na začátku a na konci dekády cenzurní zakázky obou Vachkových filmů z daného období.⁷⁵ Vztahy s příslušníky nové vlny, k nimž bývá Vachek řazen, jsou naproti tomu plné dynamiky a překvapivých paradoxů, o kterých se zmíníme dále v textu.

Ve druhém modelu, který zachycuje období po roce 1989, nahrazuje státní film mainstreamový film a jedním z podpolí je dokumentární film, v rámci kterého můžeme jako specifické vymezit podpole generace Jihlava⁷⁶. V porevolučním období je pozice Vachka ve filmovém poli významně ovlivněna jeho symbolickým i ekonomickým kapitálem, který získal v akademickém poli. Jako pedagog FAMU získal profesorský titul a téměř dvacet let zastával místo vedoucího katedry dokumentární tvorby.

⁷⁵ Bez zajímavosti ovšem není paradox, že ač byl zakázán už Vachkův absolventský film *Moravská Hellas*, natočený v koprodukcí FAMU a Krátkého filmu, režisér získal u Krátkého filmu zaměstnání, které vykonával až do svého propuštění v době normalizace. Psal scénáře, které sice nebyly schváleny do výroby, ale pobíral za tuto činnost pravidelný plat.

⁷⁶ Tento pojem, jehož jsem spoluautorem, vznikl při hledání vhodného názvu pro sborník esejů o příslušnicích výrazné generace autorů dokumentárních filmů v 90. a nultých letech. Kniha vyšla pod názvem *Generace Jihlava*. (Česálková ed., Procházka M., Procházka R., 2015).

8.1. Vymezování se

VĚDEC: Vachkovo zaujímání pozice ve filmovém poli lze rozdělit to čtyřech fází, které se ovšem vzájemně překrývají:

Zaujímání pozice ve filmovém poli vymezováním se vůči němu.

Vytváření nových podpolí, jichž byl Vachek součástí.

Vymezování se Vachka vůči těmto podpolím.

Pole Vachek.⁷⁷

Vymezování se probíhalo nejrůznějšími způsoby a prolínalo se celou jeho kariérou. Vymezoval se svými postoji i samotnou tvorbou.

Jeho absolventský film *Moravská Hellas* získal v roce 1964 na MFF v Karlových Varech „pouze“ zvláštní uznání, přestože to byl nejdiskutovanější snímek festivalu. Vachkův pedagog Elmar Klos tehdy reagoval výzvou k předčasnému odjezdu z festivalu. Ve druhé polovině nultých let se vymezil vůči mainstreamovému filmu odmítnutím členství v České filmové a televizní akademii.⁷⁸ Vůči posvěcené avantgardě se vymezil hned několikrát, když se nezúčastnil jejích „manifestů“. Přestože o něm věděl, nedostavil se na společné fotografování, z něhož vzešla ikonická fotka příslušníků nové vlny na dvorku za ohradou s Milošem Formanem v popředí. Odmítl také nabídku natočit povídku do omnibusu *Perličky na dně* podle povídek Bohumila Hrabala. Podle Vachka tvořili jeho současníci tandemy s významnými spisovateli, o jejichž literární díla opírali svoji tvorbu: Jiří Menzel – Bohumil Hrabal, Karel Kachyňa – Jan Procházka, Hynek Bočan – Jiří Stránský. On se ale cítil dostatečně originální natolik, že podobnou podporu odmítal.⁷⁹

Vachek se ale vymezuje také vůči obecně sdíleným profesním rolím a jejich definicím. Mě například dlouho nazýval produkčním. Když mu to lidé z našeho okolí vyčítali a vysvětlovali mu distinkci pojmů „produkční“ a „producent“, začal mne nazývat „kolegou režisérem, který mi pomáhá

⁷⁷ Zde vědomě překračuji Bourdieuovu teorii, což vysvětlím dále v textu.

⁷⁸ Vachek byl společně s dalšími významnými dokumentárními tvůrci v roce 2008 podle interních záznamů České filmové a televizní akademie pozván jejím prezidiem, aby rozšířil rady členů Akademie, což je kromě zisku ocenění a nominace další způsob, jak je možné se stát jejím členem.

⁷⁹ Na druhou stranu vždy vysoce hodnotil spolupráci kvalitních literátů na filmové tvorbě v 60. letech, což dával do kontrastu s porevoluční dobou, kdy filmovým dramaturgům podle něj podobné kvalitní zázemí chybí. Tyto postřehy pocházejí z osobních rozhovorů, které jsem s Vachkem v průběhu spolupráce vedl. Částečně se objevují také v jediné dosud vydané monografii *Vachek etc.* (Švoma, 2008).

s filmy“. Producenti mu splývali s barrandovskými dramaturgy, které většinou považoval spíše za cenzory.

Především se ale vždy vymezoval vlastní tvorbou. Vůči státnímu filmu se vymezoval „protistátními“ filmy. Jak už bylo řečeno, jak absolventský film *Moravská Hellas*, tak celovečerní debut *Spřízněni volbou* patřily po celé období komunistického režimu k tzv. trezorovým filmům a Vachek si byl „protistátnosti“ své tvorby velmi dobře vědom.

Po roce 1989 se vymezuje vůči mainstreamu označováním svých filmů. Přichází s vlastním žánrem „filmový román“, který je pro něj analogií s moderní literaturou reprezentovanou autory jako James Joyce, John Dos Passos nebo Karl Kraus. Charakterizuje jej neexistence jednoho dramatického oblouku, ale naopak komplikovaná struktura, budování paralelních příběhů či budování nových významů skrze používání obrazu a zvuku, které původně nebyly součástí jedné scény. Vachek se vymezuje také délkou svých filmů, což s výše definovaným žánrovým vymezením úzce souvisí.⁸⁰ *Bohemia Docta* byla s 254minutovou stopáží nejdelším filmem v dějinách české kinematografie, v roce 2019 se před ni dostal *Komunismus* s 338 minutami. Součástí strategie je i délka názvů filmů s kulturními odkazy v nich obsaženými, které jsou širší veřejnosti neznámé. Odkaz tak není nabídkou k popkulturní zábavné hře autora s divákem, ale spíše inspirací k dalšímu studiu.⁸¹ Ve shodě s Johnem Dos Passosem či Karlem Krausem Vachek specifickým způsobem pracuje s dokumentárním filmovým materiálem. Proto bývá tradičně řazen k autorům dokumentárního filmu, což je rovněž zdrojem jeho permanentního vymezování se. Nepovažuje se za dokumentaristu a často zpochybňuje samotný dokumentární žánr.

Někdy ale může jít i o explicitní vymezování se vůči konkrétnímu filmovému dílu: Nejnovější *Komunismus* (původní pracovní název byl *Brecht*) je reakcí na *Socialismus* Jeana Luca Godarda z roku 2010. Mezinárodní premiéra *Komunismu* proběhla v lednu 2020 na prestižním mezinárodním festivalu v Rotterdamu. A naše účast na něm byla

⁸⁰ 207 min, 216 min, 254 min, 242 min, 147 min, 199 min, 338 min.

⁸¹ 1992, *Nový Hyperion aneb Volnost, rovnost, bratrství*, 1996, *Co dělat? Cesta z Prahy do Českého Krumlova aneb jak jsem sestavoval novou vládu*, 2000, *Bohemia Docta aneb Labyrint světa a Iusthauz srdce (Božská komedie)*, 2002, *Kdo bude hlídat hlídače? Dalibor aneb Klíč k Chaloupce strýčka Toma*, 2006, *Záviš, kníže pornofolku pod vlivem Griffithovy Intolerance a Tatiho Prázdnin pana Hulota aneb Vznik a zánik Československa (1918–1992)*, 2011, *Tmář a jeho rod aneb Slzavé údolí pyramid*, 2019, *Komunismus a síť aneb Konec zastupitelské demokracie*.

příležitostí k dalšímu Vachkovu vymezování se. V diskusi po filmu se vymezil vůči filmu jako takovému, který má podle něj jen stopadesátiletou tradici, kdežto literatura čtyřtisíciletou. Z filmových režisérů uznává jen čtyři, které v titulcích filmu „vysázel“ na rudou hvězdu: Griffitha, Chaplina, Tatiho a Viscontiho. V diskusi dodal, že Fellini není tak „světlej, ale měl tam Masinu“.⁸² U oběda ještě svoji pozici ve filmovém poli nepřímo přirovnal k pozici Jaroslava Haška a Ladislava Klímy. Řekl, že Haška taky současníci nebrali jako spisovatele a Klímu tak neberou dodnes.

Vachkovu „trajektorii“, což je Bourdieho pojem popisující pohyb autora profesí, tj. kariéru, jako „řadu pozic postupně zastávaných v každém poli“ (Bourdieu, 2010, s. 282) je zajímavé porovnat s jeho generačním souputníkem, režisérem a malířem Janem Švankmajerem. Zatímco ten je už desítky let jedním z nejznámějších českých filmařů v zahraničí, Vachek se za života nedostal do širšího povědomí kulturního pole ani ve své rodné zemi. Proč? Oba vyšli ze surrealismu, ale zatímco Švankmajer se stal a dodnes je jeho neznámějším filmovým představitelem, Vachek se hnutí i jeho členům vzdálil (Janeček, 2020 a Kvapil, Vachek, 2020). Pro mne osobně je ale mnoho let zdaleka nejdůslednějším surrealistou. Spojuje nespojitelné tak, že by mu otcové zakladatelé záviděli. Podstatnou součástí jeho filmů je vždy dobová politická a sociální situace a svými překvapivými surreálnými obrazy a spojováním nespojitelného chce léčit společnost a jednotlivce jako její součást. Švankmajerovské heslo „všechnu moc imaginací“ důsledně promýšlí jako reálnou možnost politického uspořádání. Není to hra, ale práce... Vachkovy filmy nejsou šimráním v podbřišku podvědomí, kterému tak rádi podléhají filmoví fanoušci po celém světě, je to rána na solar, jíž se reflexivně snažíme vyhnout.

V důsledku toho se lišila i jejich zmíněná společenské trajektorie. V šedesátých letech je oba objevil tehdy velmi vlivný festival v německém Oberhausenu. V sedmdesátých letech Vachek pracoval v kotelně a Švankmajer přijal komerční zakázky, které patří k tomu nejoriginálnějšímu, co v normalizačním mainstreamu vzniklo. V osmdesátých letech se Vachek nadvakrát neúspěšně pokusil prorazit v americkém exilu, zatímco Švankmajer se doma mohl vrátit k autorské tvorbě, kterou částečně financoval i s pomocí západních peněz, a stal se

⁸² Debata po uvedení filmu na IFFR.

jedním z „exotických exportních autorů z Východu“ s téměř kultovním statusem. V té době se k němu začali hlásit světově proslulí animátoři – bratři Quayové, Tim Burton, později třeba Wes Anderson.

Do třetice se liší jejich vztah k nástupcům. Zatímco Švankmajer odmítal veškeré nabídky pedagogického působení, Vachek v polovině devadesátých let začal shodnou šťastných náhod učit na FAMU a postupem času se stal zosobněním celé jedné éry a vychoval několik generací filmařů, kteří se hlásí k jeho odkazu.

Podíváme-li se na současnou vlivnou klasifikaci stavu českého filmového pole a pozice Vachka v něm, jak ji navrhl Petr Szczepanik s kolegy⁸³, má Vachek nejbližší k poli A2, tedy okrajově artovému. Při bližším zkoumání můžeme ale i tady najít rozdíly. Na rozdíl od Vachka většina autorů patřících k podpoli uměleckého filmu ve studii označovanému A2, včetně výše jmenovaného Jana Švankmajera, respektuje „žánrová“ pravidla. Například natáčeji subžánry, jako surrealistický, sociálně-kritický film, portrét nebo populárně naučný film, proti nimž stojí Vachkovy filmy „o všem“, snažící se pospat společnost ve všech dle něj podstatných rovinách – pojednat dobovou politiku, náboženství, vědu i umění. Témata jsou i zde vždy zaměřená a vyprofilovaná na určitou oblast, například romskou tematiku. Vachkovi jde o komplexnost a filozofický přístup. Pokud u něj lze nalézt nějaké jednotící téma, pak je vždy abstraktní, např. pozice a zodpovědnost intelektuálů v době transformující se společnosti, téma, které se prolíná celou tetralogií *Malý kapitalista*.

Z příkladů ležících mimo samotná díla můžeme jmenovat například grafiku jeho plakátů, která záměrně porušuje nadčasová grafická pravidla i dobový vkus. Srovnání se v tomto nabízí s graficky „čistým“ a minimalistickým plakátem nejnovějšího (a žánrem eseje spřízněného) filmu Radu Judeho *Je nám jedno, že se zapíšeme do dějin jako barbaři* a Vachkovým *Komunismem*, jehož plakát mimo jiné obsahuje plakáty všech jeho dosavadních filmů, což jen těžko může vést ke grafické jednotě a minimalismu.

Vachek nenavazuje na aktuální trendy kinematografické, ale myšlenkové. Rozvíjí vlastní žánr nalezený v 60. letech a definovaný v 90.

⁸³ Podle autorů jsou příslušníci pole A2 vědomě na okraji, bez ambic oslovit mainstreamové publikum, natáčeji méně mezinárodních koprodukcí, své filmy šíří především pomocí festivalů, jejich publikum je artové nebo také festivalové. (Szczepanik ed., 2015).

letech (filmový román) a pojednává jím komunistické reformy 60. let i transformaci společnosti po roce 1989. Téma nepopisuje izolovaně, v historické chronologii, ale jako součást sociálního univerza. Zde se nabízí například srovnání s filmem Wenera Herzoga o dějinách počítačové sítě *A hle: Snění o propojeném světě* vs. Vachkovo pojednání o počítačové síti ve dvou posledních filmech jako revoluci překonávající zastupitelskou demokracii.

8.2. Reakce filmového pole

VĚDEC: Primární reakcí státního filmu v době komunismu byla, jak již bylo zmíněno, cenzura. Absolventský film *Moravská Hellas* byl zakázán záhy po dokončení, údajně samotným prezidentem Antonínem Novotným. Žádný z Vachkových scénářů ze 60. let nebyl připuštěn k realizaci. Točit, a to pouze „dokumentárně“, mohl jedině a pouze až v době faktického zrušení cenzury na jaře 1968. Jakmile byla cenzura opět obnovena, jeho film *Spříznění volbou* byl jedním z prvních zakázaných a natáčení jeho volného pokračování *Česká regurgitace* bylo zastaveno (Srov. Kvapil, Vachek, 2020).

Paradoxem šedesátých let a života v nesvobodném režimu bylo, že právě zákaz absolventského filmu přinesl čtyřicetiletému autorovi, podle Vachkových vzpomínek, významný symbolický kapitál „zakázaného autora“. Přitom byl celou dobu zaměstnancem Krátkého filmu, a z uvádění svých protistátních filmů v zahraničí na konci šedesátých let dostával dokonce podíl na získaných poplatcích, vyplácený v bonech.

Jakkoliv byla cenzura po roce 1989 zcela zrušena a cestu uměleckých filmů za diváky do kin omezuje spíše konkurence mainstreamové kinematografie a chybějící infrastruktura filmových klubů, existuje jedna překvapivá paralela mezi obdobím komunismu a současností. Karel Vachek byl kromě krátkého období po roce 1989 vždy téměř zcela ignorován mainstreamovou kritikou. Například i velmi aktivní Mirka Spáčilová, která v lednu 2019 publikovala svůj 10 000. článek na internetu, a jen mému novému filmu *Máma na víc* věnovala dokonce dvě recenze, nejpozději od roku 1996 začala tvorbu Karla Vachka zcela ignorovat (Srov. Švoma, 2008).

Naopak jej podporovali jeho slavnější kolegové z řad příslušníků posvěcené avantgardy nové vlny, o kterých se on veřejně i neveřejně vyjadřoval s velkým despektem. Jiří Menzel, který si podle Vachka

„zařídil život na tom vyrábění limonád z Hrabala“ (Franc, Krátká, 2017, s. 166), bránil *Moravskou Hellas* ve veřejné debatě ve Filmovém klubu v roce 1964: „Mám dojem, že udělat zpověď s gaunerem tak, aby z jeho vlastního přesvědčení vyšlo najevo, že jím skutečně je, a převést to na plátno je ten nejsprávnější pranýř, jaký je možno udělat.“ (Janoušek, 1969, s. 313) Miloš Forman napsal v roce 1968 velmi příznivý posudek na Vachkův scénář *Talíře ve vzduchu*: „Mám velmi silný pocit, že před námi leží projekt neobyčejné básnické síly a krásy, který by mohl dát vzniknout zcela ojedinělému a závažnému dílu, jakých v dějinách světové kinematografie není mnoho. Vzhledem k tomu, že jde o velmi svébytný projekt filmové básně, která má složité a křehké vnitřní ustrojení, navrhuji upustit v tomto případě od obvyklého schvalovacího a výrobního procesu a požádat ředitele studia, aby využil své pravomoci a poskytl tomuto filmu takové výrobní předpoklady, jaké si tento druh filmu žádá. Uvědomuji si, že tento návrh může vzbudit na první pohled posměšnou reakci, ale čím víc o něm přemýšlím, tím více jsem přesvědčen, že je velice reálný právě v podmínkách socialistické kinematografie, a doufám v jeho uskutečnění.“ (Hulík, 2011, s. 46)

Když o čtyři dekády později, v roce 2006, publikoval filmový kritik Kamil Fila v časopise *Cinema* krátkou recenzi na Vachkův film *Záviš, kníže pornofolku*⁸⁴, charakterizoval v textu katedru dokumentární tvorby FAMU (dále „KDT“) jako „sektářské mesiášské prostředí“. Do následné polemiky bránící Vachka i katedru se postupně zapojila řada Vachkových žáků (např. Martin Mareček, Vít Janeček) nebo jeho zástupce na KDT Petr Kubica. Původně drobná poznámka v mainstreamovém časopise se rozšířila do několika debat na stránkách *Literárních novin* a *Cinepuru*. V *Cinepuru* polemiku reflektovali postupně dva šéfredaktoři, Zdeněk Holý a Helena Bendová. První ji viděl jako šanci k pročištění obrazu Karla Vachka, druhá jako ukázkou úpadku české filmové reflexe. Bendová upozorňovala, že velmi často nejde v reakcích o film nebo samotného Vachka, ale že jde spíše o vyřizování si osobních účtů.⁸⁵

⁸⁴ Pro větší plynulost hlavního textu dávám kompletní bibliografické údaje o filmu do poznámky: *Záviš, kníže pornofolku pod vlivem Griffithovy Intolerance a Tatiho Prázdnin pana Hulota aneb Vznik a zánik Československa (1918–1992)* [2006, Karel Vachek].

⁸⁵ Přehledně i s odkazy na předcházející texty zde Holý, Zdeněk, 2007, *Co s Vachkem?* In *Cinepur*, roč. 2007, online: <http://cinepur.cz/blog.php?article=28>. Bendová, Helena, 2007, *Umění zesměšnění (se)*. In: *Cinepur*, roč. 2007, online: <http://cinepur.cz/blog.php?article=29>.

Filmoví publicisté používali odkazy na Vachka a jeho tvorbu k obecné charakteristice filmového pole a jeho hranic. Výrazem „státem řízený underground“ pojmenovali Vratislav Effenberger a Jan Svoboda paradox, kdy stát skrze liberalizující se dramaturgy Filmového studia Barrandov podporoval uměleckou tvorbu, která byla často v radikálním rozporu s oficiální kulturní i politickou doktrínou (Effenberger, Svoboda, 1969). „Co dělat, když Kolja vítězí“ je vymezením filmového pole 90. let s přímým odkazem na název filmu Karla Vachka, které použil ve svém textu Andrej Stankovič. Pole vymezuje dvěma jeho póly – Janem Svěrákem a Karlem Vachkem. Kritizuje přitom převažující netoleranci filmového pole k radikálnějším uměleckým projevům i to, jak posvěcení v podobě Oscara brání kritické reflexi takto oceněného filmu (Stankovič, 2012).

Při pohledu do zahraničí můžeme při definování Vachkovy tvorby vidět přesah do jiných uměleckých polí, což zároveň odráží empatii k Vachkově tvorbě. Dvě klíčové severoamerické retrospektivy Vachkova díla, v Pacific Film Archive na univerzitě v kalifornském Berkeley a v Pacific Cinematheque v kanadském Vancouveru v roce 2009, se jmenovaly „Karel Vachek: Poet Provocateur“. Intuitivně a poeticky tak jejich dramaturgové odkazovali k poezii jako nefilmovému žánru a k „provokaci“ jako způsobu vymezení se vůči ostatní tvorbě a světu vůbec. Vachkovy filmy navíc nazývají „hybridními“, čímž naopak přesně vymezují jejich styl na pomezí non-fikce a fikce.

8.3. Vachek v akademickém poli

VĚDEC: Pedagogem FAMU byl Vachek od roku 1994 do roku 2020, v letech 2002–2018 byl vedoucím katedry dokumentární tvorby. V této pozici vychoval několik generací autorů, kteří se k jeho tvorbě i životním postojům hlásí jako ke klíčovému zdroji inspirace. První student, který se zapsal do Vachkovy dílny, Rodrigo Morales odkazuje ve svém debutu *Zviditelnění* z roku 1997 k Vachkově tvorbě nejen stylem vyprávění, ale ke spolupráci přizval také Vachkova kameramana Karla Slacha. Zpočátku byl jediným studentem ve Vachkově dílně a hrozilo mu, že bude muset ze školy odejít, čímž by ohrozil i Vachkův pracovní poměr na FAMU. Tehdejší studenti Jan Gogola ml. a Vít Janeček na to reagovali tím, že

se do jeho dílny pragmaticky zapsali, aby mu pomohli se na škole udržet.⁸⁶

Provázanost tvorby a životních postojů a reflexi Vachkova pedagogického působení nabízí fotoska z absolventského filmu *Nonstop* (1999, Jan Gogola ml.) jednoho z jeho klíčových žáků Jana Gogoly ml. Záběr na silničáře, kteří ohněm zbavují dopravní značku starého laku, doplňuje titulek informující o tom, že film vznikl v pedagogické dílně Karla Vachka. Gogola ml. satiricky komentuje „dílnu“ jako místo magického setkání mistra a jeho následovníků, kde se rtuť taví na amalgám zlata. K Vachkovým žákům patří Vít Klusák, Filip Remunda, Martin Mareček, Robert Sedláček, Teodora Remundová, Lucie Králová, Erika Hníková a mnoho dalších. Dnes se jedná o renomované autory, kteří jsou součástí posvěcené avantgardy, přinejmenším v případě Roberta Sedláčka navíc přesahující do mainstreamového pole. (Prezident Miloš Zeman jej posvětil státním vyznamenáním⁸⁷, natáčí historické televizní seriály „kodifikující“ interpretaci českých dějin.⁸⁸)

Jak již bylo zmíněno výše, toto podpole posvěcené avantgardy je označováno za generaci Jihlava. Jedná se o dnešní čtyřicátníky, u jejichž tvorby lze vyzorovat vzájemnou souvislost a provázanost růstu symbolického kapitálu a symbolického kapitálu jihlavského festivalu dokumentárních filmů. Vzájemně se posvěcovali autoři festivalem i festival přítomností autorů a projekcemi jejich filmů. K Vachkovým žákům se přitom hlásili nejen autoři, ale i vedení festivalu, jehož ředitel Marek Hovorka je rovněž Vachkovým žákem, programový ředitel Petr Kubica byl zase zástupcem Vachka v době, kdy vedl katedru dokumentární tvorby. Vachek tedy svým habitem ovlivňuje jako pedagog a jako tvůrce dispozice aktérů, kteří vytvářejí nová podpole festivalového pole (jihlavský festival) nebo svou aktivitou ovlivňují pole již existující (podpole České televize v rámci filmového pole). V nových podpolích pak zpětně udělují posvěcení i symbolický kapitál Karlu Vachkovi tím, že uvádějí nebo koprodukuje jeho filmy a také mu za ně udělují ceny.

⁸⁶ Tuto informaci mi kromě Karla Vachka potvrdili také všichni tři aktéři. Vít Janeček dodal, že kromě nich se k Vachkovi do dílny zapsal také režisér Roman Vávra.

⁸⁷ V roce 2014 mu udělil Medaili za zásluhy v oblasti kultury. Dostupné z WWW: <<https://www.hrad.cz/cs/ceska-republika/statni-vyznamenani/medaile-za-zasluhy/seznam-vyznamenanych>>.

⁸⁸ Například seriál *České století* (2014, Robert Sedláček) zachycuje klíčové okamžiky českých dějin 20. století. Dostupné z WWW: <<https://www.ceskatelevize.cz/porady/10362011008-ceske-stoleti/>>.

„Posvěcení autoři posvěcují ty nejmladší, kteří je na oplátku posvěcují jako učitele.“ (Bourdieu, 2010, s. 302)

Podpole jihlavského festivalu lze považovat za nejvýraznější institucionální pól Vachkova působení v akademické poli na filmového pole. Na Vachka festival navazuje už svým sloganem „myslet filmem“. Cílem festivalového vedení je myšlenková subverze. Úspěšně se snaží „posvěcovat“ pozici avantgardy (již posvěcené i zcela neposvěcené) ve filmovém poli. Mediální zájem o autory vyvolává jakoby oklikou skrze společensky relevantní témata jejich filmů. Do filmového pole také vtahuje autority z jiných polí (vědeckých, uměleckých, filozofických). Jednou z jeho významných aktivit je pořádání tzv. Inspiračního fóra, které propojuje filmaře s mysliteli, vědci, umělci a aktivisty.

Vachkovi žáci ale rozšiřují akademické pole i do jiných institucí. Vít Janeček a další se významně podíleli a podílejí na vedení FAMU. Jan Gogola ml. a Petr Kubica byli v minulosti významnými producenty v České televizi. Zmíněný Petr Kubica je původním vzděláním filmový vědec a do akademického pole FAMU jej coby programového ředitele MFDF Jihlava přivedl jeho šéf – ředitel MFDF Jihlava – Marek Hovorka, což dokazuje, že okruh Vachkových „žáků“ nečerpá pouze ze studentů FAMU.

Lidé vzeší z akademického pole později spoluvytvářeli i nejbližší profesionální zázemí Vachkovy tvorby. Na konci 90. let se stal jeho producentem Petr Oukropec, později jsem to byl já. Oukropec jako student a později pedagog FAMU, já přímo jako žák katedry dokumentární tvorby.

K vyšší míře autonomie podpole generace Jihlava (a širších podpolí uměleckého, respektive dokumentárního filmu) přispělo etablování generačně spřízněných recenzentů, kritiků a festivalových kurátorů⁸⁹ vzešlých především z filmovědných kateder, které byly obnovovány nebo zakládány po roce 1989. Jejich vzdělání a ideová nepředpojatost

⁸⁹ Asi nejznámějším a nevlivnějším představitelem nového psaní a uvažování o filmu je Kamil Fila. Vachek už se v jeho textech nevyskytuje ve stejném poli s popkulturní produkcí, jako tomu bývalo dříve, kdy recenzenti upozorňovali na divácký nezájem ve srovnání s mainstreamovou produkcí nebo o jeho filmech vůbec nereferovali. K dalším autorům této generace patří například Jan Kolář, Tomáš Stejskal, Magda Španihelová či Matěj Nitra. Velmi aktivně vstupují do veřejného prostoru svými recenzemi také filmoví vědci stejné generace Lucie Česálková, Petr Szczepanik či Radomír Kokeš. V neposlední řadě mají stejné vzdělanostní zázemí i kurátoři filmových přehlídek jako Milan Klepikov či Karel Och.

umožnily hlubší míru reflexe filmové tvorby a přímo i nepřímo tak napomohli k uznání díla Karla Vachka.

Jedním z nich byl i současný programový ředitel Karlových Varů Karel Och. Ten nejprve v roce 2010 uspořádal Karlu Vachkovi jeho první retrospektivu na českém území a v roce 2015 v souvislosti s množstvím českých debutů na karlovarském festivalu odkázal k paralele s novou vlnou. Byli mezi nimi přítom i Vachkovi žáci⁹⁰.

Vachek okruh svých „žáků“ zpětně „kodifikoval“ také tvůrčím způsobem. V březnu 2017 vystavil cyklus obrazů, jejichž součástí jsou portréty desítek jeho studentů na FAMU.

Pedagogické působení tvoří Vachkův významný symbolický kapitál, který mu rozšířil prostory možností k zaujímání pozic prostřednictvím vlastní tvorby (například spolupracoval se soukromými producenty, které si „vychoval“). Jako pedagog je daleko více než jako tvůrce respektován i mimo akademické pole. Jeho pozice autora je do jisté míry nepřímo posvěcována pozicemi jeho žáků ve filmové poli.⁹¹

Již zmíněná Vachkova žákyně Alice Lovejoyová je spoluautorkou *Encyklopedie dokumentárního filmu*, kde je Vachek vedle Jana Špáty zmíněn jako jediný český tvůrce: „Od svých filmů v duchu cinema verité ze šedesátých let až po ‚filmové romány‘ z let devadesátých je český filmař Karel Vachek známý svou otevřenou nechutí přizpůsobit se estetickým nebo politickým trendům a svým průkopnickým pojetím vizuálního a vypravěčského stylu v oblasti společenského dokumentu.“ (Lovejoy, 2005)

Zaujímání jeho pozice usnadnila skutečnost, že vstupoval do kinematografie v 60. letech a vracel se do ní v 90. letech, tedy v obdobích, které Pierre Bourdieu nazývá obdobími roztržky a jež umožňují vznik inovativních děl mimo dosavadní „pravidla umění“. Po mnoha cenzurních zásazích v průběhu 60. let dostal na jaře 1968 coby zaměstnanec Krátkého filmu příležitost natočit svůj dnes nejznámější film *Spříznění volbou*, který o rok později vyhrál festival v německém Oberhausenu. Další cenu – Zlatou kameru na Berlinale – za něj příznačně dostal až o dvě desetiletí později v roce 1990, což symbolicky naznačovalo nové období roztržky. Tehdy se vrátil k filmování jako jeden

⁹⁰ Například Jan Foukal s *Amerikou* v dokumentární soutěži nebo já coby producent filmu Víta Zapletala *Prach* (2015, Vít Zapletal) v soutěži East of the West.

⁹¹ Například většina nekrologů na konci roku 2020 zmiňuje jako jednu z jeho rolí roli pedagoga. (Viz např. Bláhová, 2020.)

z rehabilitovaných filmařů (viz Švoma, 2008). A paradoxním „posvěcením“ jeho filmu *Spříznění volbou* bylo, že v 70. a 80. letech patřil k tzv. trezorovým filmům. Další vlna zájmu o jeho tvorbu se zvedla od druhé poloviny 90. let minulého století, kdy začal působit jako pedagog na pražské FAMU.

8.4. Pole Vachek

VĚDEC: Jako syntézu výše popsaného vymezování se vůči filmovému poli a spoluvytváření avantgardního podpole zavádím nový pojem „pole Vachek“. Uvědomuji si jeho metodologickou problematičnost, protože pole má mít podle Peirra Bourdieua více pólů, jež mezi sebou neustále vytvářejí dynamické vztahy. V jeho intencích ostatně převážně mluvíme o Vachkově pozici ve filmovém poli, kde je Vachek významným pólem. Troufám si tvrdit, že „pole Vachek“ je silná metafora, která by se Bourdieumu líbila. Chci jí vyjádřit specifickou pozici Vachka vůči ostatním aktérům, ve které si do jisté míry vystačil sám o sobě. Zároveň by ji bylo možné rozšířit na příslušníky jeho rodiny, které ve svých proslovech i dílech propagoval.⁹²

Vachek se nakonec vymezení vůči všemu a všem, snad kromě jmenovaných rodinných příslušníků. Neposlouchá vlastní studenty, vysměje se vlastním filmům i sám sobě. „Vari, vari, vari, vari, vari, vari, já jsem kokot starý,“ zpívá Závěš v úvodu filmu *Závěš, kníže pornofolku*, čímž Vachek komentuje svoje ambice prosadit se ve festivalovém poli, zde reprezentované slovní narážkou na festival v Karlových Varech. Při dokončování filmu *Vachka* ve střížně upozornili studenti na to, že jinak skvělá historka z dětství Edvarda Beneše, jak zachránil svoji rodinu tím, že zničil jejich vůz vytažením takzvaných zákolníčků, stačí být citována jednou a není nutné ji opakovat. Ve výsledném filmu se nakonec opakuje třikrát. „Jmenuju se Vachek, ne vachkovština,“ vymezil se Vachek v televizním rozhovoru vůči označování vlastní tvůrčí metody rozvíjené jeho žáky. „Vrstvím různé příběhy na sebe. Karl Kraus nebo John Dos Passos, špičky literatury 20. století, dělali totéž. Proměny mého jména na charakteristiku něčeho jako styl strašně nenávidím, protože je to

⁹² S manželkou Dagmar Vachek společně maloval, sestra Ludmila je spisovatelka, bratr Petr byl malíř, syn Karel ml. a jeho manželka Denise jsou vizuální umělci.

hnusný. Jmenuju se Vachek, ne vachkovština.“⁹³ Zároveň se zde opět přihlásil k širšímu kulturnímu poli, jehož póly tvořili významní spisovatelé, skladatelé a malíři. Tímto polem se často zaštiťoval a vymezoval vůči filmovému poli.

O karlovarském festivalu v roce 2010, v době své právě probíhající kompletní retrospektivy, prohlásil: „Festival plný zábavy je sranda, lidé na ulici jsou zajímavější než většina filmů.“ Filmování (a umění obecně) je pro něj způsob analýzy nejvážnějších problémů lidstva, většinový trend v kinematografii je z jeho pohledu zcela opačný, přičemž nerozlišuje mezi mainstreamem a uměleckým filmem. Na stejném festivalu Vachka objevil australský filmový kritik Bill Mousoulis: „... teprve když jsem objevil černou díru jménem Karel Vachek, byl vesmír napraven. Letní karneval nebyl touto dírou pohlcen (Ha! – Kdyby jen!), ale díra určitě nasála mě“ (Mousoulis, 2010). Tedy nikoliv „pole Vachek“, ale přímo „černá díra Vachek“, která diváka vsaje a už nepustí?

V Česku ani v zahraničí není mnoho filmových teoretiků, filmařů ani diváků, kteří by se Vachkem takto nechali pohltit. Ti pohlcení mu ale pomáhají se prosadit, formují prostředí vstřícnější pro přijetí jeho tvorby a nechávají se ovlivnit v tvorbě vlastní. Významně tak ovlivňují filmové pole.

UMĚLEC: Jako obrazový bonus jsem publiku na závěr své doktorské přednášky na FAMU promítl svoji oblíbenou scénu z Vachkova filmu *Co dělat? Cesta z Prahy do Českého Krumlova aneb jak jsem sestavoval novou vládu*, ve které správce krumlovského zámku ukazuje kavčí hnízdo na jednom ze zámeckých komínů. Je to kvintesence pozice Karla Vachka ve filmovém poli. Zde budu citovat alespoň dialog, který daná scéna obsahuje: „Tady jsme v tom místě, které se panu režisérovi tak líbí. Pohlédněte sem a zkuste počítat se mnou. Výška stropu přibližně tři metry, výška krovu přibližně osm metrů, vlastní komín je ještě tak tři čtyři metry nad krovem. Takže dohromady takových patnáct šestnáct metrů, které mají tak metr dvacet na metr padesát a postupně se zužují. A představme si situaci: přiletí kavka a chce si udělat hnízdo a nese si v zobáčku větvičku. Hodí větvičku do komína a větvička zmizí. Kavka letí znova pro větvičku... A buď jí pomáhají další kavky, nebo ta kavka je tak trpělivá, že ten

⁹³ Televizní rozhovor publicisty Petra Fischera s Karlem Vachkem na festivalu v Karlových Varech v roce 2010. Dostupné z WWW: <<https://ct24.ceskatelevize.cz/kultura/1331379-jmenuju-se-vachek-ne-vachkovstina>>.

ohromný sloupec naplní od základu až po korunu komínového tělesa suchým materiálem a teprve potom si tam postaví hnízdo.“

9. Epilog při slabém internetovém připojení

UMĚLEC: Zítřka to bude přesně rok, co vláda vyhlásila nouzový stav kvůli pandemii covidu-19. Už asi minutu kouřím na balkóně šumavské chalupy, kde s rodinou trávíme lockdown, a telefonuji s režisérem připravovaného filmu *Planeta Praha* Janem Hoškem o našich dojmech z právě skončených on-line schůzek na marketu East Doc Platform. Jan si do telefonu stěžuje, že má nyní tak špatné internetové připojení, že mne na obrazovce teprve vidí vstávat od počítače a odcházet na balkón.

VĚDEC: Třeba to ve skutečnosti není internetové zpomalení, ale Jan na chvíli zahlédl mou druhou, vědeckou tvář, jak jsem si u počítače po skončení poslední schůzky zapisoval své pozorování do deníku.

UMĚLEC: Tentokrát to jsou záznamy spíše praktické povahy, komu, kdy a co mám v následujících dnech poslat. Celkově mám dojem z akce velmi dobrý. Většinu důležitých schůzek si objednali sami „decision makeři“, čímž dopředu prokázali svůj zájem. Stojí o nás několik velkých televizí z okolních zemí a také několik sales společností. Nepřekvapuje to, protože wildlife patří ke komerčně nejúspěšnějším žánrům, ale těší to. Hořkost z toho, že umělecké eseje, které jsem tu dříve převážně nabízel, tolik pozornosti nevzbuzují, nahradila vyrovnanost a smíření s realitou.

VĚDEC: „Každá věc má svého kupce,“ říká ironicky ústy jedné z postav Robert Sedláček ve filmu *Pravidla lži*. Jako by autor při psaní znal teorii literárních polí Pierra Bourdieua. Pokud nahlédneme skrytou mocenskou podstatu vztahů v jakémkoliv poli, objevíme prostory možností, které poskytuje.

UMĚLEC: Je překvapivé, že znalost kritické analýzy nevede k cynismu či nihilismu, ale naopak k porozumění našim dispozicím a z nich pramenícím pozicím ve filmových polích. Vědecký výzkum je evidentně užitečným nástrojem k porozumění kulturního producenta filmovému poli. Vede k pochopení i k nově formulovaným otázkám. Sleduji na sobě, jak doktorským výzkumem osvojené pojmy a metody začínám používat i v běžném jazyce a v každodenních situacích. Práce producenta neustále nutí k „neakademické“ reflexi: při psaní explikací grantových žádostí, při vysvětlování našich záměrů kolegům, při snahách o lepší fungování institucí, kde žádáme o veřejnou podporu. Akademické znalosti ji prohlubují. Má ale tahle naše intelektuální práce nějaký význam také pro akademické pole, kde je vykonávána?

VĚDEC: Režisér a pedagog Vít Janeček tvrdí, že sebereflexe tvůrců z vědeckých pozic je podstatou existence a identity filmových škol. „Člověk, který dělá v praxi své řemeslo [...], se od učitele téhož liší tím, že když nechce, nemusí svou práci reflektovat, přemýšlet nad ní, teoretizovat. Filmová škola jako instituce historicky vznikla úsilím největších ‚teoretiků‘, kteří dělali filmy a přemýšleli o nich, nebo teoretiků, kteří praktickou činnost konceptualizovali. Tady je namátkový seznam největších teoretiků filmových dějin, každý z nich má na svém kontě vedle svých filmů min. jednu nebo více zásadních knih nebo veřejných hlubokých reflexí svého oboru [...]: Sergej Ejznštejn, Dziga Vertov, Vsevolod Pudovkin, Karel Reisz, Akira Kurosawa, Andrej Tarkovskij, Jean-Luc Godard, François Truffaut, Werner Herzog, Karel Vachek, Sidney Lumet, Robert Bresson, Michel Gondry, Milan Kundera, Ingmar Bergman, Elia Kazan, Steven Soderbergh, Woody Allen, Elmar Klos, Alfred Hitchcock, David W. Griffith, Spike Lee, Robert Rodriguez, Errol Morris a xy dalších.“⁹⁴

UMĚLEC: Je užitečné stávat se na čas vědcem a dokázat nahlédnout film jako mocenské pole a tím mu lépe porozumět.

VĚDEC: Je jedinečné být převážně filmařem a využívat příležitost neustále zblízka pozorovat dynamiku vztahů uvnitř pole. Bez tohoto zúčastněného pozorování jim není možné lépe porozumět.

UMĚLEC a VĚDEC (společně recitují): „Až natrápě a navrtě se dosti sám v sobě, na toto sem přišel, abych nejdříve všecky lidské věci, co jich pod sluncem jest, prohlédl, a teprv jedno s druhým rozumně srovnáváje, jistý sobě stav vyvolil a své sobě věci k užívání pokojného na světě života pěkně nějak spořádal. Načež čím sem myslil více, tím mi se ta cesta líbila lépe.“ (Komenský, 2018, s. 2)

⁹⁴ Citace z postu Víta Janečka ve facebookové skupině akademické obce FAMU. Dostupné z WWW: <<https://www.facebook.com/groups/853474081511309/permalink/1636984479826928>>.

10. Doslov. Producentství strategie

Film *Nabarvené ptáče* (2019, Václav Marhoul) je považován za jeden z neúspěšnějších filmů přinejmenším roku 2019. Přitom výnosy z jeho celosvětové distribuce nikdy nevyrovnají 175milionový rozpočet, takže skončí v hluboké ztrátě. Režisér a producent Václav Marhoul se na slavnostní české premiéře filmu navíc přiznal k tomu, že se kvůli němu zadlužil. Čím je tento paradox „drahého úspěchu“⁹⁵ způsoben? Tím, že film získal velký symbolický kapitál v podobě mnoha ocenění včetně deseti Českých lvů a Studentské ceny UNIFEC na festivalu v Benátkách.⁹⁶ A ten má v podpolí uměleckého filmu, kde je produkce financovaná z velké části z veřejné podpory, větší hodnotu než finanční profit.⁹⁷ Pokud Václav Marhoul nezbankrotuje nebo se nějak jako dlužník neproviní vůči věřitelům, může se připravovat na své budoucí produkce. Kromě toho, že lze předpokládat jeho podporu v českém prostředí (Státní fond kinematografie i Česká televize financovaly už *Nabarvené ptáče*), dostal také nabídky z Hollywoodu.⁹⁸

Václav Marhoul dobře věděl, že mezi nejvýznamnějšími festivaly a jejich sekcemi existují rozdíly v množství symbolického kapitálu, který tam lze získat. A tak se rozhodl riskovat.⁹⁹ Odmítl nabídku z Cannes, kde chtěli jeho snímek zařadit do sekce Un Certain Regard. Není to sice hlavní soutěž, ale její prestiž je vysoká (viz Rozkowska, 2016). Za jednačtyřicet let existence tam vybrali jen pět majoritně českých (respektive československých) produkcí (čtyři z nich v době předrevolučního Československa), naposledy v roce 1994 *Lekci Faust* (1994, Jan Švankmajer).¹⁰⁰

⁹⁵ Citace z nadpisu článku Lidových novin *Drahý úspěch Ptáčete. Film sice sbírá ocenění, zřejmě ale skončí v hluboké ztrátě*. Dostupné z WWW: <https://www.lidovky.cz/kultura/drahy-uspech-nabarveneho-ptacete-film-sice-sbira-oceneni-zrejme-ale-skonci-v-hluboke-ztrate.A191210_135649_In_kultura_jto>.

⁹⁶ Aktuální soupis festivalových účastí a cen je na stránkách americké distribuční společnosti Celuloid Dreams. Dostupný z WWW: <<https://www.celuloid-dreams.com/the-painted-bird>>.

⁹⁷ Navíc charakter úvěru má v případě *Nabarveného ptáčete* podle informací Václava Marhoulu jen asi pětina celkové částky, která měla formu bankovního úvěru.

⁹⁸ *Marhoul chystá v Hollywoodu film o senátoru McCarthym. ‚Herecké obsazení bude velké,‘ slibuje*. In iRozhlas.cz. Dostupné z WWW: <https://www.irozhlas.cz/kultura/film/vaclav-marhoul-film-hollywood-nabarvene-ptace-usa-joseph-mccarthy_2101291300_dok>.

⁹⁹ Tuhle informaci mi Václav Marhoul potvrdil v osobní telefonickém rozhovoru. Širší kontext světové premiéry *Nabarveného ptáčete* rozebírám ve svém blogu *Jak je důležité mít Marhoulu na dok.revue*. Dostupné z WWW: <<https://www.dokrevue.cz/blog/jak-je-dulezite-miti-marhoulu>>.

¹⁰⁰ České filmy uvedené v sekci Un Certain regard festivalu v Cannes: 1980 – *Causa králík* (1979, Jaromil Jireš), 1986 – *Krysař* (1985, Jiří Barta), 1988 – *Proč?* (1987, Karel Smyczek), 1989 – *Devět kruhů pekla* (1988, Milan Muchna), 1994 – *Lekce Faust* (1994, Jan Švankmajer). Zmínit

Marhoul chtěl hlavní soutěž, která mu v Cannes jen těsně unikla, a tak se rozhodl počkat na Benátky. Hlavní soutěž obecně znamená více následných prodejů práv do jednotlivých regionů. Symbolický kapitál účasti v hlavních soutěžích festivalů „velké trojky“ je podle Marhoula srovnatelný. Vedlejší sekce se často deklarují jako pole umělecky odvážnějších počinů¹⁰¹, což nezvyšuje důvěru distributorů v dostatečný zájem publika v běžné kinodistribuci. A Benátky jsou tradičně více sledované ze Spojených států, což je trh, o který nejen Marhoul velmi stojí. Prosazení se na něm znamená zvýšení šancí při Oscarech, ale potenciálně také solidní příjmy z běžné distribuce a prodejů televizních práv.¹⁰²

Tento příklad je dalším vyjádřením klíčové role festivalů jako referenčních rámců kvality českého filmu i role producenta v něm. Potvrzuje tak rovněž moji zkušenost z jiných festivalů a jiných polí zúžené produkce, které jsem analyzoval v této práci. Na závěr bych chtěl strategie producenta v poli zúžení produkce vůči festivalům kategorizovat. Postupuji chronologicky podle kapitol mé práce:

1. **Znalost prostoru možností.** Nejen Pierre Bourdieu věděl, že všechna sociální pole a vztahy v nich jsou dynamické a neustále se vyvíjejí. Prvním úkolem producenta je proto neustálé sledování a analyzování prostředí, ve kterém se pohybuje. (11102020) Je to jako mapovat území. Není to [...] „hic sunt leones“, ale (neustálý pohyb v poli) přidává [...] na mapu stále více a více geografických bodů, kontur a souřadnic, abychom přesněji viděli reliéf. A stále je možné objevovat nová území. Kromě toho se pohybujeme po tekutých píscích, krajina se neustále mění, takže její zkoumání nikdy nekončí.
2. **Vztahy s klíčovými aktéry a úspěchy** jsou základním vyjádřením symbolického kapitálu, který festivaly rozdělují. Jedno je determinováno druhým, vztahy s aktéry přinášejí úspěchy, úspěchy vztahy posilují a narůstají další. Pro producenta z malé země (jazykově zúženého pole kulturní produkce) jsou festivaly klíčovým polem, kde může získat mezinárodní pozornost. (14052016) Oba znám díky jejich obdivu

bychom mohli ještě rakouský film Vojtěcha Jasného *Die Rückkehr des alten Herrn (Návrat starého pána*, 1977, Vojtěch Jasný), který soutěžil v roce 1978. A většinou slovenský film *Out* (2017, György Kristóf) absolventa FAMU Györgyho Kristófa, který soutěžil v roce 2017. Dostupné z WWW: <https://fr.wikipedia.org/wiki/Festival_de_Cannes>.

¹⁰¹ Ředitel Festivalu v Cannes Thierry Frémaux říká, že se sekce Un Certain Regard zaměřuje na díla, která jsou pro užší okruh diváků, ale zaručují „silný dopad na plátnech po celém světě“. In *Festival in 2020. Interview with Thierry Frémaux*. Dostupné z WWW: <<https://www.festival-cannes.com/en/qui-sommes-nous/festival-de-cannes-1>>.

¹⁰² *Nabarvené ptáče* se v následujícím roce dostalo na tzv. shortlist na Oscarech. Dostupné z WWW: <<https://www.oscars.org/oscars/92nd-oscars-shortlists>>.

k Vachkovým filmům, poznamenal jsem si do deníku ke schůzce se dvěma významnými evropskými festivalovými selektory.

3. **Zaujímání jiné než producentské pozice.** Producent se snaží aktivně rozšiřovat prostory možností účastí v institucích, které tvoří póly filmového pole. Příkladem jsou profesní sdružení, fondové rady, poroty, psaní do odborných periodik, účast na diskusi ve veřejném prostoru. Producent se rovněž vůči institucím aktivně vymezuje, v případě festivalů je však ve slabší, podřízené pozici. Zápisy týkající se činnosti v institucích začaly v roce 2020 na začátku pandemie covidu-19 převažovat. Například (24032020) další e-zasedání předsednictva Asociace producentů v audiovizí. Mám radost a cítím, že tahle činnost má smysl. Ministr kultury Lubomír Zaorálek o dva dny později půjde na vládu s balíkem finanční pomoci kultuře v době pandemie a film tam bude zastoupený jasnými požadavky. Je to samozřejmě nejen zásluha naší asociace, ale především ředitelky Fondu kinematografie Heleny Bezděk Fraňkové, která je jako vždy aktivním prostředníkem mezi politickou reprezentací a filmaři.
4. **Vkus a zkušenosti** neboli dispozice rozpoznat kvalitní dílo. Jakkoliv stojí tato kategorie jakoby stranou mocenských bojů, je základním předpokladem při vytváření pracovních vztahů s autory. Zaručuje autoritu producenta u autora, pomáhá v předjímání situací, do kterých producent vstupuje. (03122018) Skočil jsem dobrovolně do „kafemlýnku“ mezinárodní konfrontace a doufám, že se z něj dostanu na druhé straně celý. Ale jak jinak to udělat? Vytyčovat vlastní pole úplně nejde, na to nemám. Můžu se občas snažit nějaké menší pole „překolíkovat“, ale to je opravdu vrcholný výkon. Spíše člověk věří, že může mít „mimikry“ běžného provozu a prosadit mimořádné dílo v jeho rámci. To se přece občas daří.
5. **Odolnost** vůči nejrůznějším tlakům, především tlaku ekonomickému. Ale také tlaku dobového většinového vkusu. Odolnost vzrůstá se vzrůstajícím symbolickým kapitálem prvních třech kategorií. (31072019) Odolnost zvyšuje i vědomí, že si vaši strategie všímají i jiní: „Za projektem stojí producent artových a dokumentárních filmů Radim Procházka, jeden z mála lidí, kteří se v českém prostředí nebojí experimentovat a vysílat na trh snímky, jaké tu nikdy předtím nebyly.“¹⁰³

Čeští producenti z polí zúžené produkce dnes na mezinárodním festivalovém poli bojují s celosvětovou produkcí. Jejich výhodou je rozvinutý systém evropské i lokální veřejné podpory, která je jejich základním ekonomickým kapitálem. Ten nemá přímou vazbu na množství diváků či obecně ekonomický profit, ale je získáván výměnou za symbolický kapitál, především v podobě účasti či ocenění na

¹⁰³ LFŠ: *První akční hrdina bez pořádné akce*. In *Ještě větší kritik, než jsme doufali*. Dostupné z WWW: <<https://www.jestevetsikritik.cz/recenze/899-lfs-prvni-akcni-hrdina-bez-poradne-akce>>.

mezinárodních filmových festivalech. Financování filmové produkce je ale tzv. vícezdrojové, podílí se na něm i instituce, které ekonomický efekt očekávají, takže „... zákonitosti komerční výroby se stále více prosazují i v avantgardní tvorbě...“ (Bourdieu, 2010, s. 439). To vytváří dynamickou směs ekonomického i symbolického posvěcení, které určuje nejen hodnotu díla a jeho tvůrců, ale i hodnotu kinematografie jako celku. Zázrakem tohoto kadlubu může být i úplná disproporce mezi malou ekonomickou investicí a velkou výslednou hodnotou, jakkoli opačná proporce je častější. Tato práce ukazuje na zkušenost pohybu ve filmovém poli z pozice člověka, který je jak jeho aktérem, tak subjektem víc než kdo jiný – filmového producenta.

11. Seznam literatury

- ARONSONOVÁ, Linda. *Scénář pro 21. století*. Praha: NAMU, 2015. ISBN 978-80-7331-314-2.
- AUSTIN, Guy ed. *New uses of Bourdieu in film and media studies*. New York, Oxford: Berghahn 2016, ISBN 978-1-78533-829-8.
- Autoethnography. In Wikipedia: the free encyclopedia [online]. St. Petersburg (Florida): Wikimedia Foundation, 2001- , last edited on 5 December 2020, at 07:48 (UTC) [cit. 2021-02-16]. Anglická verze. Dostupné z WWW: <<https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Autoethnography&oldid=992438490>>.
- BECKER, Howard S. PESSIN, Alain. *A Dialogue on the Ideas of "World" and "Field"*. In Sociological Forum, Vol. 21, No. 2, June 2006. ISSN: 1573-7861.
- BENDOVIÁ, Helena. *Umění zesměšnění (se)*. In Cinepur, 15. 1. 2007. Dostupné z WWW: <<http://cinepur.cz/blog.php?article=29>>. ISSN 1213-516X.
- BEDNAŘÍK, Pavel. *Karel Vachek – rozhovor*. In FRANC, Martin, KRÁTKÁ, Lenka. *Dějiny AMU*. Nakladatelství AMU, 2017, s. 162–175. ISBN 978-80-7331-398-2.
- BENDOVIÁ, Helena; STRNAD, Matěj. *Společenské vědy a audiovizie*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2014. s. 403–413. ISBN 978-80-7331-313-5.
- BLÁHOVÁ, Jindřiška. *No, budeme se hádat. Co znamenal Karel Vachek pro český dokument*. In Respekt.cz, 23. 12. 2020. Dostupné z WWW: <https://www.respekt.cz/kontext/film-se-musi-predevsim-promyslet-zemrel-dokumentarista-karel-vachek>.
- BLEWITT, John. Film, *Ideology and Bourdieu's Critique of Public Taste*. In The British Journal of Aesthetics 33, 1993, č. 4, s. 367–372.
- BOCHNER, Arthur P.; ELLIS Carolyn. *Talking Over Ethnography*. In BOCHNER, Arthur P.; ELLIS Carolyn eds. *Composing ethnography: Alternative forms of qualitative writing. Ethnographic alternatives book series*, Vol. 1. Lanham: AltaMira Press 1996. ISBN 9780761991649.
- BORN, Georgina. *Uncertain Vision: Birt, Dyke and the Reinvention of the BBC*. Londýn: Secker & Warburg, 2004. ISBN 0-436-20562-9.
- BOURDIEU, Pierre. *O televizi*. Brno: Doplněk, 2002. ISBN 80-7239-122-4.
- BOURDIEU, Pierre. *Pravidla umění. Vznik a struktura literárního pole*, Brno: Host, 1992. ISBN 978-80-7294-364-7.
- BOURDIEU, Pierre. *Sociologické hledání sebe sama*. Brno: Doplněk, 2002. ISBN 978-80-7239-280-3.

- BOURDIEU, Pierre. *Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste*. Abingdon-on-Thames: Routledge, 2010. ISBN 9780415567886.
- BRATKOVÁ, Eva (zprac.). *Metody citování literatury a strukturování bibliografických záznamů podle mezinárodních norem ISO 690 a ISO 690-2: metodický materiál pro autory vysokoškolských kvalifikačních prací* [online]. Verze 2.0, aktualiz. a rozšíř. Praha: Odborná komise pro otázky elektronického zpřístupňování vysokoškolských kvalifikačních prací, Asociace knihoven vysokých škol ČR, 2008-12-22 [2008-12-30]. 60 s. (PDF). Dostupné z WWW: <<http://www.evskp.cz/SD/4c.pdf>>.
- BRAUTIGAN, Richard. *Chytání pstruhů v Americe*. Praha: Argo. 2018. ISBN 978-80-257-2554-2.
- BROADY, Donald. *Inledning: en verktygslåda för studier av fält*. In: *Kulturens fält*. Daidalos, Göteborg 1998, s. 11–26, přel. Jan Dlask. česky *Sada náčiní pro studia pole*. In *Slovo a smysl. Časopis pro mezioborová bohemistická studia*. Praha: Univerzita Karlova. Dostupné z WWW: <<http://slovoasmysl.ff.cuni.cz/node/501>> ISSN 1214-7915.
- BUCHAR, Robert. *Sametová kocovina*. Brno, 2001. ISBN 80-7294-040-6.
- CIESLAR, Jiří. *Souboj s Vachkem (nad filmem Karla Vachka Co dělat?)*. In *Kritická Příloha Revolver Revue* č. 6, 1996, s. 100–109. ISSN 1210-2881.
- DARRAS, Mathieu. *Dva volné elektrony. Karel Vachek a Jana Boková*. In *DO 3/2005. Revue pro dokumentární film*, č. 3, 2005, s. 137–140. ISBN: 80-903513-5-2. *Dlouhodobá koncepce 2017–2022 Státního fondu kinematografie* Dostupné z WWW: <https://fondkinematografie.cz/assets/media/files/legislativa/DK_A5_FIN_online_kor5_FIN.pdf>.
- DRYJE, František. *Surrealismus není umění*. Praha, 2005, 239 s. ISBN 80-85997-26-642.
- DVORSKÝ, Stanislav. *S vyloučením veřejnosti: Karel Vachek*. In *Tvar*, č. 6, ročník 2021. ISSN 0862-657.
- DYTRT, Petr. *Pierre Bourdieu – Úvod ke knize Distinkce: sociální kritika soudnosti*. In BENDOVIÁ, Helena; STRNAD, Matěj. *Společenské vědy a audiovizie*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2014, s. 403–413. ISBN 978-80-7331-313-5.
- EFFENBERGER, Vratislav, *Nová vlna v českém filmu a Karel Vachek*. In *Analogon* č. 1, 1969, str. 93–94. ISSN 0862-7630.
- EFFENBERGER, Vratislav; SVOBODA, Jan. *Státem řízený „underground“*. *Film a doba* č. 5, 1969, s. 278. ISSN 0015-1068.
- ENGLISH, James F. *Ekonomie prestiže: ceny, vyznamenání a oběh kulturních hodnot*. Brno: Host, 2011. ISBN 978-80-7294-492-7.
- ELLIS, Carolyn. *Grave Tending: With Mom at the Cemetery*. In *Forum*

- Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research [On-line Journal], 4(2). Dostupné z WWW: <<http://www.qualitative-research.net/fqs-texte/2-03/2-03ellis-e.htm>>. ISSN 1438-5627.
- ELLIS, Carolyn; ADAMS, Tony E.; BOCHNER, Arthur P. *Autoethnography: An Overview*. In *Historical Social Research / Historische Sozialforschung*, 36 (4): 138, s. 273–290. ISSN 0172-6404.
- HUDCOVÁ, Sylva. *Očima třídy: etnografie vkusu*. Brno, 2017. Diplomová práce. Masarykova univerzita. Vedoucí diplomové práce PhDr. Radovan Rybář, Ph.D.
- FLAUBERT, Gustav. *Citová výchova*. Praha, 1918.
- FOLTZ, Tanice G.; GRIFFIN, Wendy. *She Changes Everything She Touches Ethnographic Journeys of Self-Discovery*. In BOCHNER, Arthur P.; ELLIS Carolyn eds. *Composing ethnography: Alternative forms of qualitative writing. Ethnographic alternatives book series*, Vol. 1. Lanham: AltaMira Press 1996. ISBN 9780761991649.
- FRANC, Martin, KRÁTKÁ, Lenka. *Dějiny AMU*. Nakladatelství AMU, 2017, s. 162–175. ISBN 978-80-7331-398-2.
- GALE, Ken. *Not All Who Wander Are Lost and All Who Wonder Are Found*. In *International Review of Qualitative Research*, Spring 2017, Vol. 10, No. 1, SPECIAL ISSUE: MANIFESTING THE FUTURE OF AUTOETHNOGRAPHY (Spring 2017), pp. 4–8, ISSN 19408447.
- GINGRICH-PHILBROOK, Craig. *Manifesto*. In *International Review of Qualitative Research*, Spring 2017, Vol. 10, No. 1, SPECIAL ISSUE: MANIFESTING THE FUTURE OF AUTOETHNOGRAPHY (Spring 2017), pp. 9–12. ISSN 19408447.
- GOGOLA, Jan. *Od díla k dění*. In *Hranice (ve) filmu*. Praha, 1999, str. 49–59. ISBN 80-7004-096-3.
- HÁDKOVÁ, Jana, *Mýtus cinéma-vérité v českém dokumentu první půle 60. let*. In *Filmový sborník historický 4*. Praha, 1993, s. 31–35.
- HOLÝ, Zdeněk. *Co s Vachkem?* In *Cinepur*, 12. 1. 2007. Dostupné z WWW: <<http://cinepur.cz/blog.php?article=28>>.
- HORÁKOVÁ, Daňa. *O Pavlovi*. Praha: Torst, 2020. ISBN: 978-80-7215-592-7.
- HULÍK, Štěpán. *Kinematografie zapomnění: Počátky normalizace ve Filmovém studiu Barrandov (1968–1973)*. Praha: Academia, 2011. ISBN 978-80-200-2041-3.
- JANEČEK, Vít. *Vachek: lekce autorské existence a radikální humanity*. In *Deník Referendum*. Dostupné z WWW: <<https://denikreferendum.cz/clanek/32131-vachek-lekce-autorske-existence-a-radikalni-humanity>>. ISSN 2533-5987.
- JANOŠEK, Jiří. *3 1/2 podruhé*. Praha, 1969.
- JONES, Stacy, Holman and A.B. *I Want a Story Like Connect the Dots*. In *International Review of Qualitative Research*, Spring 2017, Vol. 10, No. 1, SPECIAL

- ISSUE: MANIFESTING THE FUTURE OF AUTOETHNOGRAPHY (Spring 2017), pp. 114–118. ISSN 19408447.
- KOKEŠ, Radomír D. Česká kinematografie jako regionální poetika. Otázky kontinuity a počátky studiové produkce. In *Iluminace* 3/2020. ISSN 0862-397X.
- KONOPÁSEK, Zdeněk. *Auto/biografie a sociologie: Druhá verze*. Praha: 1994, s. 90. ISS FSV UK.
- KOTIŠOVÁ, Johana. *Crisis Reporters, Emotions, and Technology. An Ethnography*. 2019. ISBN: 978-3-030-21428-9.
- KOPANĚVOVÁ, Galina. *O jiném filmu*. In *Film a doba* č. 7, 1969. s. 360–370.
- KRÁL, Petr. *Interview s Karlem Vachkem. O tom, jak to bylo a co tu je*. In *Film a doba* č. 1–2, 1996, s. 29–33.
- KRÁL, Petr. *Rodinný portrét aneb Cesta světla*. In *Film a doba* č. 1, 1993.
- KRÁLOVÁ, Lucie. *Rozumět televizi. Produkční kultura České televizi v oblasti dokumentárního filmu 1993–2017*. Disertační práce. Praha: Akademie múzických umění Praha, Fakulta filmová a televizní, 2017.
- KRUMPHANZL, Robert; VAŠÍČEK, Zdeněk. *Rozhovor s Karlem Vachkem*. In *Revolver revue* č. 52, 2003. ISSN 1210-2881.
- KOMENSKÝ, Jan Amos. *Labyrint světa a ráj srdce*. Oxford: Faculty of Medieval & Modern Languages. Dostupné z WWW: <<https://czech.mml.ox.ac.uk/labyrint>>.
- KUBALA, Petr. *Pokušení romantické soudržnosti: rutina a revoluce v experimentálním divadle* [online]. Brno, 2021 [cit. 2021-03-26]. Disertační práce. Masarykova univerzita, Fakulta sociálních studií. Vedoucí práce Pavel BARŠA. Dostupné z WWW: <<https://is.muni.cz/th/ddp66/>>.
- KUNDERA. Milan. *Slavnost bezvýznamnosti*. Brno: Atlantis, 2020. ISBN 978-80-7108-375-7.
- LAMONT, Michèle; BELJEAN Stefan; CHONG, Phillipa. *A Post-Bourdieuian Sociology of Values and Evaluation for the Field of Cultural Production*. In HANQUIET, Laurie; SAVAGE, Mike. *Routledge International Handbook of the Sociology of Art and Culture*. New York: Routledge, 2016. Dostupné z WWW: <https://scholar.harvard.edu/files/lamont/files/a_post-bourdieuian_sve_for_the_field_of_cultural_production.pdf>. ISBN 9781138596399.
- LEE, Toby. *Being There, Taking Place: Ethnography at the Film Festival*. In DE VALCK, Marijke; KREDELL, Brendan; LOIST, Skandi eds. *Film Festivals: History, Theory, Method, Practise*, Londýn a New York: Routledge, 2016. ISBN 9780415712477.
- LOVEJOY, Alice. *Druhý stát Karla Vachka*. In *DO* 3/2005. Revue pro dokumentární film č. 3, 2005, s. 137–140. ISBN: 80-903513-5-2.

- LOVEJOY, Alice. *Karel Vachek*. In AITKEN, Ian ed. *Encyclopedia of the Documentary Film*, New York: Routledge, 2005. ISBN 978-1579584450.
- MOUSOULIS, Bill. *Black Hole in the Summer Carnival*. In *Sence of Cinema*, č. 56, říjen 2010. Dostupné z WWW: <<https://www.sensesofcinema.com/2010/festival-reports/the-black-hole-in-the-summer-carnival-the-45th-karlovy-vary-international-film-festival/>>.
- NARAYAN, Kirin. *Etnografie a beletrie: kde je hranice?* In *Biograf* (43–44): 37 odst. Praha, 2007. Dostupné z WWW: <<http://www.biograf.org/clanky/clanek.php?clanek=4303>>. ISSN 1211-5770.
- OBBERG, Emmanuel. *Screenwriting Unchained: Reclaim Your Creative Freedom and Master Story Structure*. Londýn: Screenplay Unlimited Publishing, 2016. ISBN 9780995498112.
- PICKOVÁ, Tereza. *Stávat se poutníkem: Pouť jako proces konstrukce poutnického těla*. Praha, 2018. Bakalářská práce. Univerzita Karlova. Vedoucí práce Mgr. Barbora Spalová, Ph.D.
- Prioritní mezinárodní trhy pro české producenty. Studie Olsberg•SPI pro Asociaci producentů v audiovizí*. 26. června 2019. Dostupné z WWW: <https://asociaceproducentu.cz/files/Olsberg_studiepro_APA_cz.pdf>.
- PROCHÁZKA, Michal; PROCHÁZKA Radim; ČESÁLKOVÁ Lucie. *Generace Jihlava*. Brno: Větrné mlýny, 2014. ISBN 978-80-7443-109-8.
- PROCHÁZKA, Radim. *Druhá čtení Pierra Bourdieua* (Guy Austin (ed.), *New Uses of Bourdieu in Film and Media Studies*). In *Illuminace 2/2017*. ISSN 0862-397X.
- PROCHÁZKA, Radim. *Film Labs Should Be Communities. An Interview with Matthieu Darras, Artistic Director of TorinoFilmLab*. In *Illuminace 4/2017*. ISSN 0862-397X.
- PROCHÁZKA, Radim. *Limity dokumentárních verzí dějin*. Praha, 2006. Diplomová práce. FAMU. Vedoucí práce prof. Karel Vachek.
- PROCHÁZKA, Radim. *Povolání producent aneb Weinstein, Pomeje a my*. In *dok.revue*. Dostupné z WWW: <<https://www.dokrevue.cz/blog/povolani-producent-aneb-weinstein-pomeje-a-my>>.
- PROCHÁZKA, Radim. *Revoluce bývají ekonomicky nevýhodné, ale vyplácejí se!* 20. 5. 2014. In *Respekt.cz*. Dostupné z WWW: <<https://filmindustryinternshipproject.blog.respekt.cz/revoluce-byvaji-ekonomicky-nevyhodne-ale-vyplaceji-se/>>.
- PUCILL, Sarah. *The 'autoethnographic' in Chantal Akerman's News From Home, and an Analysis of Almost Out and Stages of Mourning*. Dostupné z WWW: <<http://www.sarahpucill.co.uk/texts/the-autoethnographic/>>.

- RAKUŠANOVÁ, Marie. *Kubišta – Filla. Plzeňská disputace. Zakladatelé moderního českého umění v poli kulturní produkce*. Brno: B&P Publishing, 2019. ISBN 9788088027331.
- ROZKOWKSA, Dorota. *Making film history at Cannes*. In DE VALCK, Marijke; KREDELL, Brendan; LOIST, Skandi eds. *Film Festivals: History, Theory, Method, Practise*, Londýn a New York: Routledge, 2016, s. 13–33. ISBN 9780415712477.
- STANKOVIČ, Andrej. *Co dělat, když Kolja vítězí (nad publicistickým ohlasem tří českých filmů)*. Kritická Příloha Revolver Revue č. 7, Praha, 1997, s. 165–167. ISSN 1210-2881.
- SZCZEPANIK, Petr ed. *Studie o vývoji českého hraného kinematografického díla*, Praha: Státní fond kinematografie, 2015. Dostupné z WWW: <http://fondkinematografie.cz/assets/media/publikace/studie_vyvoj_hrany_final.pdf>.
- SZCZEPANIK, Petr. *Globalization through the Eyes of Runners: Student Interns as Ethnographers on Runaway Productions in Prague*. In *Media Industries Journal* 1.1, 2014. ISSN: 2373-9037.
- ŠVOMA, Martin. *Vachek etc*. Praha: AMU, 2008. ISBN 978-80-7331-122-3.
- ŠVOMA, Martin. *Výzvy skutečnosti. Filmy a filmové projekty Karla Vachka*. Diplomová práce. Vedoucí práce: doc. PhDr. Jiří Cieslar, FFUK Praha, 2001, 237 s.
- VACHEK, Karel. *Teorie hmoty. O vnitřním smíchu, rozdvojení mysli a středovém osudu* Praha: Herrmann & synové, 2004, 203 s. ISBN 80-239-4488-6.
- VACHEK, Karel; KVAPIL Robin. *Rozhovor Karla Vachka pro databázi Paměť národa*. Praha 2020, přepis nepublikovaného rozhovoru.
- VALLEJO, Aida; PAZ PEIRANO, María. *Film Festivals and Anthropology*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2017. ISBN 1443816833.
- DE VALCK, Marijke; KREDELL, Brendan; LOIST, Skandi eds. *Film Festivals: History, Theory, Method, Practise*, Londýn a New York: Routledge, 2016. ISBN 9780415712477.
- Wikipedia: the free encyclopedia [online]. St. Petersburg (Florida): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2008-12-12]. Anglická verze. Dostupná z WWW: <<http://en.wikipedia.org/>>.
- Wikipedie: otevřená encyklopedie [online]. St. Petersburg (Florida): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2008-12-12]. Česká verze. Dostupná z WWW: <<http://cs.wikipedia.org/>>.
- WORTHY, Blythe; CHOE, Steve; LEE, Sangjoon, NICKL, Benjamin, RAYWARD Emma, Sung-Ae Lee. *The Appeal of Korea: Transnational Korean Screen Culture*. In *Australasian Journal of American Studies*, 39 (1), 2020, 149–190. ISSN 0705-7113.
- Zpráva o stáži: Protokol záznamu zúčastněného pozorování*, kolektiv autorů, 2016, rukopis.