

Jihlava v širším rámu

Vít Janeček

I.

Vznik a rozvoj filmových festivalů (počínaje Benátkami v roce 1932 a v následujících dekádách až do konce 50. let následovaných Karlovými Vary, Cannes, Berlínem, Edinburghem, Moskvou a dalšími) vnesl do rozvoje filmu institucionálně reprezentovanou skutečnost, že tázání se po tom, zdali kinematografie je, nebo není umění, je u konce. Tekutý terén vztahu tvůrců a producentů na jedné straně a diváků na straně druhé tak získal jakési ostrovy, které dokázaly nejen vytvářet platformu pro identifikaci nových proudů, ale dokonce i bázi pro takové tvůrčí činy, které šly mimo dosavadní proudy nebo proti nim. Tvář každého festivalu v dlouhodobějším měřítku vytváří míra a způsob propustnosti, objevenosti i poskytnutí prostoru artefaktům bez převládající sázky na jistotu, takže i o festivalech je ve větší či menší míře možné uvažovat jako o jakýchsi specifických tvůrčích performancích ve veřejném prostoru. Festival přitom pracuje metodou trojího „castingu“. Zaprvé vytváří sekce, které tvoří jeho stabilní tvář a představují

soustavu obecnějších akcentů, které ukazují, o co festivalu jde. Druhý casting představuje konkrétní výběr filmů, retrospektiv a ocenění za celoživotní dílo konkrétních osob, což všechno představuje reálnou ambici určité věci zapsat (a jiné odmítnout) ve vztahu k filmovým dějinám, jakkoli míra dosahu se u různých festivalů pochopitelně liší. A třetí, neméně klíčový casting představuje volba porot — a přestože poroty bývají při zpětném pohledu svým způsobem neviditelné (mluví se o vítězných filmech festivalu bez dalších detailů) — právě proto je tento relativně nejméně vypočitatelný element přinejmenším stejně důležitý jako samotný výběr filmů. K tomuto faktoru se ještě podrobněji vrátíme.

Institut festivalu nastolil také nový konsensus mezi kritikou a filmovým průmyslem poté, co v poválečném období došlo k uznání kritiky (potažmo reflexe, teorie a historie filmu) jako svébytné a relevantní společenské disciplíny, která získala i univerzitní zakotvení. Významné festivaly zejména v prvních dekádách svého působení skládaly své poroty většinou z poměrně vyváženého zastoupení lidí tvůrčí a kritické sféry a i v případě mnohých festivalů kategorie „A“, které se pod tlakem filmového byznysu i vkusu sponzorů této proporce musely vzdát, působí dodnes alespoň zvláštní poroty (kritiky,

ekumenické ap.) udělující ceny z často hlouběji či kontextuálněji založených pozic, nežli představuje perspektiva lidí z profese — v porotách často zasedají herci, kteří i v tvůrčím procesu celek díla příliš nesledují. Spolu s technickými inovacemi dokázaly festivaly po celé půlstoletí veřejnosti prostředkovat oblast filmu jako zdroj poměrně významných událostí a pomáhají udržet alespoň částečné vnímání kinematografie jako kulturní a umělecké domény.

Změnu existence festivalů ve veřejném prostoru nepochybně ovlivnil prudký rozvoj elektronických médií, který v první vlně souvisel s komercializací televizního vysílání a s nárůstem kanálů, přičemž oba tyto trendy v druhé vlně posílil přechod na digitalizaci. Pro každý festival s celospolečenskou tradicí či ambicí tato změna znamená výzvu, zda přizpůsobit svůj celkový design (od pozvaných hostů až po podobu úvodního a závěrečného večera) středoproudým trendům, což nemůže nemít vliv na celkový image festivalu a postupně i program a divácké jádro. Druhou cestou je marketingový model extenzivní regionalizace festivalů, kdy je centrální událost následně replikována nejen formou již dříve běžných „ozvěn“ festivalu, ale sám festival nabývá podoby až řádově několikaměsíčního maratonu projekcí následujících za centrální událostí, jak to můžeme vidět v Česku

na příkladech festivalů Jeden svět či Febiofest. K festivalům s určitou celospolečenskou ambicí patří i jihlavský festival dokumentárních filmů, který svoji identitu buduje spíše na intenzitě a na synergii postupů, které jsem dosud nezmínil, některé z nich jsou i zcela unikátní.

II.

V České republice existují přes čtyři desítky filmových festivalů různého rozměru a zaměření,¹ z čehož šest se orientuje na dokumentární film a dalších několik festivalů má své dokumentární sekce. Jihlavský festival² vstoupil na scénu v roce 1997 nejprve jako poměrně malá akce, ale s výjimečně širokospektrálním záběrem, který tři tradiční, po řadu desetiletí trávající dokumentární festivaly — Academia film Olomouc, Tourfilm a Techfilm — nedokázaly, respektive ani nechtěly obsáhnout. Schéma a gesto jihlavského festivalu byly originální v tom, že se na půdorysu dokumentu pokusily formulovat širokou koncepci filmu tak, jak ji na celém poli kinematografie formulovaly velké tradiční festivaly. Organizátoři tak předznamenalí vzestup významu dokumentu v evropském i celosvětovém měřítku, k němuž došlo v první dekádě nového tisíciletí, a i tento faktor napomohl etablování Jihlavy jako jedné z budoucích klíčových domén spoluurčujících hodnoty a trendy zejména v evropském prostoru.

S výjimkou udělování ceny za přínos světové kinematografii (Cena města Jihlavy) byly první tři ročníky nesoutěžní, nicméně dále je už od počátku patrná kompozice, jakou najdeme i u tradičních „áčkových“ festivalů: velká komplexní retrospektiva klasika, zaostření na aktuálního významného tvůrce, přehlídka některé národní kinematografie, několik tematických sekcí, studentské dokumenty a — přehlídka současné domácí tvorby. Právě poslední jmenovaná sekce, která se později stala soutěžní páteří festivalu, krystalizovala pozvolna. Nejprve jako přehlídka vybraných filmů, často i více od jednoho tvůrce z posledních let či také filmů starších (např. v roce 1998 takto byly představeny filmy Brachtla, Hanáka, Chauna, Chytilové, Kouteckého, Kvasničky, Sommerové, Kouteckého, Jakubiska, Janka, Třeštkové, Špáty, Vachka a Zelenky a čítala téměř třicítku titulů). Tato sekce se o rok později v programu rozpustila, aby se s rokem 2000 vrátila v podobě úzce profilované soutěže Česká radost, která upevnila celkovou pozici Jihlavy v českém kulturním prostoru. Soutěž v prvním roce svého konání představila úzký výběr sedmi nejnovějších dokumentů,³ jejichž zařazení také pravděpodobně bralo v potaz tradiční festivalové kritérium realizace filmu na 16mm či 35mm surovinu. Prvním vítězem se stal Karel Vachek s autorsky vyhraněným, ale většinovým

trendům se vymykajícím filmem *Bohemia docta aneb Labyrint světa a lusthauz srdce (Božská komedie)* (2000), čímž jako by se i symbolicky nastavilo široké spektrum v uznání autorského přístupu k dokumentu jako jedné z konstant dalšího vývoje festivalu — i budoucích konfliktů.

Význam jihlavské soutěže, která se v pozdějších letech rozrostla ještě o středoevropskou sekci Mezi moři, celosvětovou sekci Opus bonum⁴ a experimentální sekci, je myslím definován několika faktory. Prvním je volba názvu ceny — „Nejlepší český dokumentární film“. Je v něm obsažena ambice celospolečensky určujícího gesta a spolu s poměrně vysokou finanční součástí ceny (udělované od roku 2008, v několika ročnících však také vynechané) spoluutváří prestiž domácí soutěžní sekce. Dalším faktorem je mechanismus tvorby porot, který nekopíruje jinak dnes už všeobecný trend zastoupení lidí z filmové branže (v oblasti hraného filmu včetně herců, producentů, distributorů a dalších profesí), ale navazuje spíše na počátky tradice festivalů: počet členů je někdy i sudý a filmovou oblast zde zastupují zpravidla jen vítězové předchozího ročníku, ostatní členové jsou většinou filmoví kritici, filozofové, básníci, literáti a podobně. Za první dekádu trvání porot se tak v této pozici vystřídali například Andrej Stankovič, Jiří Cieslar, Václav Bělohradský, Miroslav Petříček,

Jan Bernard, Vladimír Hendrich, Karel Thein, Stanislav Ulver, Petr Fischer, Zbyněk Hejda, Petr Král, Ivan M. Jirous, Vladimír Just, Helena Bendová, Vladimír Kokolia a další. Specialitou jihlavských porot je také účast jednoho místního, často kulturně zaměřeného obyvatele nejrůznějších profesí. Jen o něco kompromisnější koncept organizátoři uplatňují při sestavování poroty středoevropské soutěže, naopak ještě radikálnější gestem jsou poroty sekce Opus bonum (Dobré dílo), kterou tvoří jediný člověk (sám název odkazuje k regionálnímu rodákovi Josefu Florianovi, který svým vydavatelským úsilím určil významný proud československé literatury), anebo porota sekce experimentální, kterou zpravidla tvoří významný intelektuál či tvůrce se svou rodinou. Všechny tyto rysy poukazují na ambici zapustit pole filmu do hlubších kulturních kontextů, čemuž odpovídá i další dlouhodobé pole aktivit festivalu, kterým je publikační a vzdělávací činnost. Festival vydal již šest rozsáhlých svazků teorie a reflexe *DO*, po několika let vydává měsíčník, nyní dvouměsíčník *Dok revue* (nejdříve v Literárních novinách, nyní v týdeníku *Respekt*) a rovněž zahájil monografickou řadu 20/21, ve které dosud vyšly profily Jeana-Luca Godarda, Karla Vachka, Chris Markera či Woodyho a Steiny Vašulkových (poslední tři publikace ve spolupráci

s Nakladatelstvím AMU, s nímž festival spolupracuje rovněž na knižní teoretické řadě).

Úsilí profilace se projevuje i malým počtem filmů v soutěžích (v české sekci za poslední dekádu kolísá od počtu šest do počtu šestnáct), což zejména v domácím prostředí vytváří také kontroverze. Téměř každému českému tvůrci (autora tohoto textu nevyjímaje) se stalo, že usiloval o zařazení svého filmu do České radosti a neuspěl. Z četných rozhovorů mohu potvrdit, že při stávající prestiži jihlavské soutěže ne všichni tuto skutečnost dokážou brát s určitým nadhledem. Míru ožehavosti této otázky ostatně ukazuje i fakt, že žádný jiný festival o takto profilovanou soutěž neusiluje (o dva roky později založený Jeden svět má pouze domácí nesoutěžní sekci, Finále Plzeň zaměřené na domácí filmy provozuje soutěž s dvoj- až trojnásobným počtem tuzemských filmů, čímž se naznačené tlaky a averze dvoj- až trojnásobně snižují).

Celkový „vzdělánecký“ akcent a na širší kontext orientovaný rastr celého festivalu vede i k občasným atakům z pozic středního proudu tuzemské žurnalistiky, která také občas využívá ironie vztažené k ústřednímu mottu „Myslet filmem!“, které provází festival v poslední dekádě. Hlubší kořeny této provokativní zkratky lze vedle popsaného zachytit i v manifestačních textech úvodníků v katalozích prvních ročníků

festivalu: „Náš festival vnímáme jako příležitost pro lidi, kteří chtějí přemýšlet o věcech, které se kolem nich dějí, které je dennodenně obklopují — ať již se o těchto věcech zrovna mluví a píše, nebo mlčí,“ najdeme zde například v roce 1999. Dalším nástrojem strategické intenzity festivalu je celkový design. Od roku 2001 se této vnější podoby festivalu ujal výtvarník Juraj Horváth, jenž dokázal najít styl, v jehož rámci si festival drží svoji tvář přesto, že výtvarné řešení od plakátů, katalogu, triček přes interiéry a znělky se každý rok výrazně liší (v tomto se Jihlavě daří přinejmenším stejně dobře jako karlovarskému festivalu s týmem Cabani–Najbrt). Horváthova koncepce je zvláště otevřená a pracuje se širokým systémem odkazů od českého undergroundu a kultury DIY až k nejrůznějším inspiracím uplatňovaným rovněž v oceňované knižní produkci Horváthova nakladatelství Baobab. Konceptuálně je pojímán i obsah festivalového katalogu, jehož každoročním autorem byl do roku 2011 programový ředitel festivalu Petr Kubica — v některých letech se v něm jednalo o soubor esejů k jednotlivým filmům, třeba i napsaným jedním dlouhým souvětím, v jiných letech jde o hravou interakci mezi textem a vhodně vybranými fotografiemi. Vedle Kubici tvoří jádro festivalového týmu jakožto i právnické osoby — organizátorského sdružení s mírně komickým,

avšak prapůvodním názvem Jihlavský spolek amatérských filmařů — historička filmu, vydavatelka a také autorka pozoruhodných experimentálních filmů Andrea Slováková (zodpovídá za ostatní publikační činnost, rozvíjí experimentální plochy festivalu a vzdělávací programy zejména během festivalu) a ředitel festivalu Marek Hovorka (který řídí strategický vývoj a zajištění festivalu). Větší část týmu je rovněž angažovaná v projektu pečlivě dramaturgicky vedeného webového portálu docalliancefilms.com⁵. Celý tým už také narazil na limity personálních kapacit v některých pokusech o extenzivní postupy — festival nakonec ustoupil od transformace pražského kina Oko na scénu pro dokumentární film, po úzké spolupráci na úspěšném rozjezdu nové koncepce festivalu Academia film Olomouc se stáhl z jeho dalšího rozvoje a rovněž projekt trhu dokumentů East Silver, který byl iniciován a první léta provozován festivalovým týmem, přešel pod Institut dokumentárního filmu, který ostatně také startoval s významnou podporou jihlavského festivalu.

III.

Po řadu let ostatně mezi jihlavským festivalem a rozrůstajícími se aktivitami Institutu dokumentárního filmu⁶ existovala synergie, což se nejvýrazněji projevovalo v organizování East

European Fóra v průběhu trvání festivalu. To reprezentovalo vlastně samostatnou sekci „industry“, o níž před časem psal podrobněji Jan Kolář v Cinepuru v článku „Jihlavské pitchování — Odvrácená strana festivalu dokumentů“⁷. Organizační nesoulad však vedl k nedávnému rozdělení těchto aktivit, a zatímco IDF se přeorientoval vedle svých vlastních akcí na spolupráci s více festivaly (zejména s pražským Jedním světem), Jihlava začala úspěšně budovat samostatnou industry sekci, zaměřenou na producenty dokumentárních filmů, pod názvem Emerging Producers a další platformy: Visegrad accelerator (zaměřený na prostředí visegrádské čtyřky), Festival identity (fórum pro poznání jiných festivalů a jejich konceptů) či Inspirační fórum (zaměřené na setkávání výrazných osobností aktivismu či kultury s festivalovým publikem).

Koncept jihlavského festivalu byl od počátku postavený především na idealistickém chápání (dokumentárního) filmu jako kulturního statku, jak patrně i z výše popsanych okolností. Umělecká a vzdělanostní kritéria zde hrála vždy větší roli nežli spotřební perspektiva vlastní mnoha trendům „kreativního průmyslu“. Spolupráce s IDF, který dlouhodobě usiluje o hledání kvality zejména v rámci televize a evropských koprodukčních struktur, dobře vyvažovala právě tento

druhý pól. Pro další období festival rozvíjí i tuto polohu ve větší míře samostatně.

Za poslední dvě dekády přibylo na světě několik tisíc festivalů. Na jedné straně se staly pro řadu filmů určitou distribuční sítí, na druhé straně organizace mnohých představuje dobrý byznys pro přerozdělování sponzorských prostředků či „společenského kapitálu“ — což nemůže mít vliv na program, volbu porot a další preference. Jihlava si v tomto směru drží svoji svébytnost, a to i za cenu několika finančně značně hubených období. Míra vkusu, odvaha objevovat a hlavně celková svoboda, kterou tento performativní gesamtkunstwerk představuje, z něj činí v evropském kulturním prostoru unikát, který snad dokáže přetrvat v těchto svých kvalitách i do budoucna.

Poznámky

¹ Viz např.: <http://odkazy.seznam.cz/Kultura-a-umeni/Kulturni-deni/Kulturni-udalosti-a-festivaly/Filmove-festivaly/>.

² Webové stránky festivalu najdete na: www.dokument-festival.cz.

³ Viz např.: http://www.imdb.com/Sections/Awards/Jihlava_International_Documentary_Film_Festival/2000.

⁴ Tato sekce byla přejmenována z původní české varianty Dobré dílo.

⁵ Projekt, který vede Nina Numankadić, začínal původně jako jihlavský, na on-line distribuci evropského dokumentu

zaměřený portál doc-air.cz, dohodou s dalšími čtyřmi nejvýznamnějšími evropskými festivaly dokumentárního filmu (Nyon, Lipsko, Kodaň a Varšava) došlo k rozšíření a vytvoření společné dramaturgie.

⁶ Institut dokumentárního filmu počátkem roku 2010 spustil komplexní portál zaměřený na evropský dokument www.DOKweb.net.

⁷ Text je dostupný rovněž on-line zde: <http://www.cinepur.cz/article.php?article=1794>.