

Caroline Moinová

Z Cannes přes Karlovy Vary do Západního Berlína a Benátek: mezinárodní filmové festivaly v bouřlivém roce 1968

V roce 1968 otřásl západní i východní Evropou politické nepokoje, které rezonovaly i na filmových festivalech. Ani jim se totiž tehdejší vlna politických, společenských a kulturních rozepří nevyhnula. Zásah vojsk Varšavské smlouvy v Praze dne 21. srpna 1968 představoval v této situaci nesporný zvrát. Nepokoje roku 1968 lze přitom pochopit pouze v širším časovém horizontu. V 60. letech organizátoři mezinárodních filmových festivalů — i když Cannes o něco méně nežli Benátky či Locarno — s nadšením vítali představitele nových filmových vln pocházející především z Polska, Maďarska a Československa. Vzájemné kontakty posilovali novináři, kritici, producenti i filmaři na obou stranách železné opony díky filmovým festivalům už od konce 50. let.¹⁾ Naším cílem bude pochopit, do jaké míry sled festivalových nepokojů v Evropě v době studené války podléhal, či nepodléhal principu nad-národnosti, jenž mezi jednotlivými festivaly vytvářel více či méně těsné propojení. Jak zvyšující se politické napětí v Praze, Varšavě, Západním Berlíně, Římě či Paříži ovlivnilo komunikaci a vztahy mezi jednotlivými evropskými státy? Musíme si rovněž klást otázku, jak požadavky politických a kulturních svobod formovaly samotnou strukturu filmových festivalů v průběhu roku 1968, který je vnímán jako součást takzvaných „šedesátých osmých let“ jako událostí chápaných v širším dobovém horizontu.²⁾

1) Pro analýzu doby předcházející rok 1968, viz Caroline M o i n e , *Blicke über den Eisernen Vorhang. Die internationalen Filmfestivals im Kalten Krieg, 1945–1968*. In: Lars K a r l (ed.), *Leinwand zwischen Tauwetter und Frost: Der osteuropäische Spiel- und Dokumentarfilm im Kalten Krieg*. Berlin: Metropol 2007, s. 255–278.

2) Viz Geneviève D r e y f u s - A r m a n d a kol., *Les Années 1968. Le temps de la contestation*. Brusel, Paříž: Complexe, IHTP-CNRS 2000; Philippe A r t i è r e s , *Ouverture*. In: Philippe A r t i è r e s , Michelle Z a n - c a r i n i - F o u r n e l (ed.), 68. *Une histoire collective (1962–1981)*. Paříž: La Découverte, 2008, s. 7–14.

Cannes (10. – 19. května 1968): „Děti, co si hrají na revoluci“?

Ve Francii odstartoval rok 1968 v únoru vypuknutím takzvané Langloisovy aféry, která trvale otřásla filmovým a kulturním světem a mnohým jeho představitelům posloužila jako „zkušební terén“ pro nadcházející aktivismus.³⁾ Ředitel a zakladatel Cinemathèque française Henri Langlois spravoval podle francouzské vlády instituci příliš netransparentně, a proto jej 9. února z funkce odvolala. Následně bylo sestaveno nové vedení cinemateky. Francouzští i zahraniční cinefilové (mimo jiné s podporou Charlieho Chaplina, Fritze Langa, Roberta Rosselliniho či Akiry Kurosawy) rozhodnutí vlády odsoudili a vnímali jej jako snahu ministra kultury Andrého Malrauxa o větší státní kontrolu nad kulturním děním ve Francii. Pořádaly se demonstrace, podepisovaly petice a vycházely články, které konfrontovaly různé účastníky aféry (od soukromých osob přes představitele institucí až po státníky). Květnovou generální stávkou aféra ještě vygradovala. Svým vyjádřením se do ní zapojili rovněž François Mitterrand, Pierre Mendès France nebo Daniel Cohn-Bendita, a sice ve prospěch Langloise. Langloisova aféra se stala zcela zpolitizovanou záležitostí.

Během jednoho týdne, mezi 3. a 10. květnem 1968, tedy studentské nepokoje pronikly i do Francie. Francouzští studenti a levicoví intelektuálové se aktivně zapojili do protestů proti zkostnatělým pořádkům, které ve Spojených státech amerických, Spolkové republice Německo či Itálii odstartovaly již mnohem dříve. Z 10. na 11. května se během takzvané „noci barikád“ pařížští studenti z Latinské čtvrti dokonce ocitli v čele nadnárodního hnutí roku 1968, neboť ten samý večer 10. května začínal jednadvacátý ročník filmového festivalu v Cannes.⁴⁾ Hned druhý den požadovalo Francouzské sdružení filmové a televizní kritiky (Association française de la critique de cinéma et de télévision) politickou mobilizaci filmařů a ukončení festivalu. V pondělí 13. května byli všichni obyvatelé Francie vyzýváni ke generální stávce a v Cannes se neuskutečnila jediná projekce ani debata. Odpoledne obsadili středoškolští i vysokoškolští studenti Festivalový palác — což byl poměrně symbolický čin na značně symbolickém místě.⁵⁾ Silné medializace festivalu chtěli využít také odboráři i stávkující z okolí. Demonstrovali proto na promenádě La Croisette před kamerami z celého světa. Mezi návštěvníky festivalu, z nichž někteří se dovolávali radikálních změn v organizaci festivalu v Cannes (vstup zdarma na filmy v oficiálním výběru, založení divácké poroty, zrušení povinnosti večerní róby a zapojení tvůrců do organizace s cílem demokratizace a profesionalizace festivalu), docházelo po celý týden k čím dál živějším debatám. V sobotu 18. května byl na tiskové konferenci přečten návrh stávky, ke které se den předtím v Paříži na Institutu vysokého filmového učení (Institut des hautes études cinématographiques) přihlásily Generální filmové stavy (États généraux du cinéma). Festival musel být ukončen. Alternativa nesoutěžních projekcí, kterou navrhoval festivalový ředitel Robert Favre Le Bret, se nakonec neuskutečnila a členové poroty, z nichž jmenujme například Louise Mallea či Romana Polanského, odstoupili. Někteří režiséři se

3) Sébastien Leyerle, *Caméras en lutte en Mai 68*. Paříž: Nouveau Monde éditions 2008, s. 25–36.

4) Ingrid Gilcher-Holtey, *Die 68er Bewegung. Deutschland, Westeuropa, USA*. Mnichov: Beck 2001, s. 80.

5) Zabrání paláce bylo pokračováním předešlých studentských okupací z května 1968, mezi nimi například okupování Sorbonny a Théâtre de l'Odéon v Paříži.

rozhodli své filmy stáhnout.⁶⁾ Například projekce filmu Carlose Saury PEPPERMINT FRAPPÉ byla hrubě přerušena. „Stále mám ten moment před očima. [...] Truffaut s Godardem brání otevření opony, film se začíná promítat na zavřenou oponu a projekce je v zá-pětí přerušena, Geraldine Chaplinová pláče a společně se Saurou přijímají stažení filmu,“ vzpomíná střihač Henri Lanoë.⁷⁾ Následující den, 19. května, oznamuje Favre Le Bret veřejnosti ukončení festivalu.

Viděno z Paříže, přerušení festivalu pro Jeana-Luca Godarda či Françoise Truffauta znamenalo triumf. Ve skutečnosti však bylo výsledkem řady incidentů odehrávajících se v hlubokém chaosu. Protestující tvořili nesourodý celek (byli mezi nimi zastánci revoluce, francouzští a zahraniční hosté, studenti a dělníci z okolí) a nesoulad, který mezi nimi panoval, nemůže být bagatelizován. Jistě, všechny spojoval stejný záměr — využít Cannes jako mezinárodní a silně medializovanou tribunu k vyjádření názoru. Otázkou ale zůstává z jakého důvodu? Jérôme Kanapa, v té době dvacetiletý asistent Claudea Berriho, vzpomíná, že šlo především o to „postavit se producentům a majitelům kin, narušit to jejich canneské posvícení“, ale výsledek byl podle něj dvousečný: „Když jsme přerušili festival, cítili jsme, že to bylo v rozporu s našimi sny o uvádění filmů na plátně. Ale doba byla příliš pohnutá na to, abychom to vnímali jako překážku, nebo abychom našli nějaké řešení.“⁸⁾ Pro některé filmy a jejich tvůrce mohlo mít ukončení festivalu velmi neblahé důsledky:

Když jsem se mini cooperem kamaráda Jeana-Pierra Rassama vrátil do Paříže [...], zažil jsem obrovské zklamání. Film Miloše Formana HOŘÍ, MÁ PANENKO se stal obětí dlažebních kostek, které zde v květnu létaly vzduchem. Sály byly prázdné nebo naplněné slzným plynem, nepřítomnost diváků na Milošově PANENCE pro mě jako pro začátečníka, který Formana představil Berrimu, aby jeho film koupil, nebyla příliš příznivá. Ale když lidi od filmu začali stávkovat, stávkoval jsem taky a na tuhle květnovou oběť jsem musel zapomenout.⁹⁾

Režisér Roman Polanski ve svých pamětech dvacet let poté také vzpomíná na „květnovou oběť“ Miloše Formana, předního režiséra a představitele československé nové vlny a Pražského jara:

Měl jsem na to zcela jasný názor. Přerušit festival pod záminkou toho, že se jedná o elitářský a kapitalistický symbol, jsem shledával dokonale absurdním. Věděl jsem například, že se Claude Berri a Jean-Pierre Rassam z velké části podíleli na tom, aby byl v Cannes uveden jeden český film, HOŘÍ, MÁ PANENKO. A věděl jsem, co to znamená pro autora filmu, Miloše Formana. Vzpomínal jsem na roky, které jsem sám prožil v Polsku, a na to silné vzrušení, které jsme zažívali pokaždé, když byl některý polský film vybrán do Cannes. Chápal jsem, co účast filmu na festivalu pro tak ma-

6) Pierre Billard, *D'ors et de palmes. Le festival de Cannes*. Paříž: Gallimard 1997, s. 46–47.

7) Pierre-Henri Deleau (ed.), *La Quinzaine des Réalisateurs à Cannes. Cinéma en liberté (1969–1993)*. Paříž: Éditions de La Martinière 1993, s. 33–35. Henri Lanoë byl režisér, skladatel a scenárista.

8) P. - H. Deleau, c. d., s. 30.

9) Tamtéž.

lou zemi znamenala — naděje, prestiž, dva krátké týdny plné svobody a zářivých snů...¹⁰⁾

Byl to jiný festival, ve švýcarském Locarnu, který mezinárodně proslavil mladého Miloše Formana, jenž zde ve svých dvaatřiceti letech v roce 1964 s filmem ČERNÝ PETR zvítězil. Film HOŘÍ, MÁ PANENKO se ale o čtyři roky později takového uznání nedočkal, jelikož v Cannes nebyl promítán a následné pařížské protesty v době jeho nasazení v kinech negativně ovlivnily jeho návštěvnost.

Jistě že „konzervativní francouzský a lokální tisk“ odsoudil rozhodnutí Favra Le Breta festival v Cannes přerušit a kritizoval všechny ty „sabotéry“ a „luxusem pobouřené“.¹¹⁾ Nicméně kritický postoj nebyl zdaleka jediným postojem politické opozice vůči květnovým demonstrantům. Zahraniční pozorovatelé ze Západu i Východu si rovněž nebyli jisti, která strana se v této krizi nacházela v právu. Například červnové vydání *Le Film français* citovalo americký časopis *Variety*, v němž se psalo, že „Truffaut s Lelouchem a Godardem jsou děti, co si hrají na revoluci“. Jak zdůrazňuje Sébastien Layerle, spisovatel, profesor filmových dějin na Université de Paris III a odborník na militantní kinematografii 60. a 70. let, nikdo nakonec „nedokázal využít mezinárodní a mediální potenciál festivalu v Cannes k tomu, aby vyhlásil ‚revoluci‘, zatímco podnět k ní se dal najít po celé Evropě“.¹²⁾ Skutečnost přerušení festivalu nás tak vede k otázce, zda zájem francouzských a potažmo západních filmařů, kritiků a cinefilů o napjatou politickou situaci, v níž se jejich kolegové z Východu nacházeli, byl skutečný, zda ji opravdu chápali natolik, že dokázali jít do hloubky problému, a nikoliv jen s nadšením přijímat jejich filmy (jak tomu bylo doposud). Průběh některých následujících festivalů konaných v roce 1968 ukazuje, jak důležité je si tyto otázky klást.

Karlovy Vary a Berlinale (červen 1968): příliš ostýchavé reformy?

Ani ne měsíc po Cannes byl zahájen československý festival v Karlových Varech, který se konal od 5. do 15. června 1968. Byl na něm ještě znát vliv Pražského jara — tradiční soutěž se nekonala, oficiální porota byla zrušena a nahradily ji tři nezávislé mezinárodní poroty (autorská, herecká a technická). V duchu otevřenosti světu, o niž festival usiloval již od svého založení v roce 1946 a již se navzdory ideologické kontrole nastolené komunistickým režimem roku 1948 podařilo udržet, zde byla uvedena řada filmů a dorazila řada západních filmařů.¹³⁾ Američan Tony Curtis, Brit Ken Loach nebo Ital Cesare Zavattini od počátků festivalu aktivně podporovali a v létě 1968 se stali jeho předními hosty. Skutečnost, že v Cannes bylo zavádění jakékoli hierarchie mezi tvůrci či filmy, k němuž docházelo nepřímo pomocí soutěže, zavrženo, se určitým způsobem odrazila na Karlových Varech. Festival nicméně nebyl přerušen a nakonec došlo i k předáváním cen. Hlavní cenu získal Jiří

10) Roman Polanski, *Roman*. Paříž: Le Livre de Poche 1985, s. 399.

11) A. de Baecque, c. d., s. 316–322.

12) G. Dreyfus-Armand a kol., c. d., s. 43.

13) Eva Zaoralová, Jean-Loup Passek, *Le Cinéma tchèque et slovaque*. Paříž: BPI, Centre Pompidou 1996, s. 95.

Menzel, přední režisér československé nové vlny, za film ROZMARNÉ LÉTO, ve kterém se tři již ne zrovna nejmladší přátelé a karikatury měšťáctví jednoho deštivého léta snaží v Krokových Varech zabít čas ve společnosti kouzelníka a jeho okouzlující společnosti.

Ani na festivalu v Berlíně, jenž byl zahájen 11. června, se události v Cannes nijak výrazněji neodrazily. „Po událostech v Cannes by se dala čekat nějaká ta bouře. Namísto toho se objevilo jen pár slabých poryvů,“ vzpomíná západoněmecký kritik Ulrich Gregor v souvislosti s Berlinale.¹⁴⁾ Střety tam byly opravdu okrajovou záležitostí a festival probíhal až do konce, i když během rozhovorů bylo znát, že Cannes mají všichni stále na paměti. Den před zahájením festivalu napsal filmový historik Enno Patalas do deníku *Die Welt*:

Idea „lidového festivalu“ a Kritického festivalu — po vzoru Kritické univerzity — která byla předmětem diskusí v Cannes, by v Berlíně mohla nabýt konkrétnější podoby. [...] Přirozeně, vše závisí na berlínských studentech. Byli by skutečně slepí, kdyby nechápali, že se jim nabízí jedinečná možnost projevit se. [...] Narušit festival by pro studenty nicméně znamenalo poněkud pochybný triumf. Navrhnout nový festival by bylo mnohem příhodnější.¹⁵⁾

Berlinale bylo ve skutečnosti poznamenáno specifickými souvislostmi studentské mobilizace v hlavním městě. Studenti Filmové školy (DFFB), Svobodné i Technické univerzity a představitelé hnutí SDS (Německého socialistického studentského svazu) nepředstavovali zrovna harmonický celek, což se nakonec nepříznivě projevilo na diskusích ve filmovém prostředí. Tvůrci Nového německého filmu, kteří se proslavili Oberhausenským manifestem z roku 1962, se dovolávali, mimo jiné, nového systému výběru festivalových filmů, většího prostoru pro politické snímky, pořádání debat po projekcích, ukončení udělování cen, zrušení porotců a volného vstupu pro všechny. Odezva ze strany studentských hnutí však byla natolik omezená, že dokonce vedla až k čistě nenávisným reakcím doprovázeným vrháním vajec. Kritici a filmaři jako Edgar Reitz, Alexander Kluge, ale také Ulrich Gregor byli zapovězeni jako „poskoci establishmentu“, ba dokonce „krypto-kapitalisté“.¹⁶⁾ Mimo to byla na Berlinale obecně kritizována především politika Spojených států, ať už se jednalo o podporu iránského šáha či válku ve Vietnamu, na niž se studentská hnutí ve svých protestních akcích zaměřovala již od roku 1965.¹⁷⁾ Ani protentokrát se tedy východní Evropa nestala hlavním tématem festivalových rozprav.

Fungování Berlinale se nakonec v roce 1968 nikterak zvlášť, kromě sestavení programu věnovaného studentským filmům z DFFB, nezměnilo a jako běžně se udělovaly ceny. V Cannes zapovězený PEPPERMINT FRAPPÉ Carlose Saury v Berlíně získal Stříbrného medvěda.¹⁸⁾ Navzdory živým diskusím a kritikám zaznívajícím v červnu 1968 se zatím

14) Ulrich Gregor, *Filmfestival-Chronik des Jahres 1968*. Berlin, Cannes, Venedig, Knokke. *Recherche Film und Fernsehen* 2, 2008, č. 3, s. 37–39.

15) Enno Patalas, *Die Welt*, 31. 5. 1968. Citováno ve Wolfgang Jacobsen, *50 Jahre Berlinale*. Berlín: Filmmuseum Berlin Deutsche Kinemathek, Nicolai 2000, s. 154.

16) U. Gregor, c. d., s. 37.

17) I. Gilcher-Holtey, c. d., s. 35–40.

18) W. Jacobsen, c. d., s. 156–158.

žádné převraty, jaké si představoval Enno Patalas, nekonaly. Vzor z Cannes tak nedokázal setřít místní a národní principy ostatních festivalů.

Jaký prostor poskytovaly festivaly na Západě československým filmařům v exilu?

Mezinárodní vztahy rozvíjené mezi filmaři ze Západu i Východu po celá 60. léta byly v napjaté atmosféře léta 1968 po 21. srpnu a násilném potlačení Pražského jara podrobeny těžké zkoušce. Českoslovenští intelektuálové se snažili především využít síť kontaktů, které doposud navázali, ale již ne za účelem zajištění distribuce svých děl, ale aby získali mezinárodní podporu v protestu proti invazi vojsk Varšavské smlouvy do Československa.

Účastníci intervence kroky filmařů sledovali bedlivě a s obavami. Začneme filmovými autoritami NDR. Detailní zpráva datovaná listopadem 1968 nám umožňuje sledovat kroky, které českoslovenští tvůrci podnikali od konce srpna až do podzimu.¹⁹⁾ Na prvním místě figuruje informace o počtu československých režisérů, kteří se v době příjezdu sovětských tanků do Prahy nacházeli v zahraničí. Jiří Menzel se krátce po 21. srpnu na vlnách rádia Svobodná Evropa obracel na umělce z celého světa s prosbou o bojkot všech pěti socialistických států Varšavské smlouvy, které se invaze účastnily nebo ji podpořily. Miloš Forman i Ivan Passer svůj protest vyjádřili z Paříže ještě předtím, než odjeli do Spojených států. Jiří Weiss se nacházel v Římě a nechal se slyšet, že se do Prahy nevrátí a že chce požádat o politický azyl v Itálii. Jan Němec zůstal v Praze, natočil sovětská vojska a natočený materiál prodal rakouské televizi, čímž přispěl k informovanosti zahraničí o tom, co se v Československu dělo, a udržel si tak, v té době vzácný, styk se zahraničím.

Mnozí z těchto východoevropských intelektuálů, kteří se během šedesátých let ve své zemi aktivně podíleli na reformistické politice usilující o obnovení mravů v politickém i kulturním životě, po srpnu 1968 emigrovali. Mezinárodní uznání, kterého se filmařům na Západě dostávalo díky účasti na festivalech, většině z nich pomohlo najít v zahraničí uplatnění. Ti, kteří zůstali, se sice museli podrobit tvrdé politické situaci, ale i přesto dokázali ve své umělecké činnosti překonat absenci prostoru pro uplatnění svobody slova, absenci občanské společnosti.²⁰⁾ Festival v Karlových Varech okamžitě podlehl důsledkům normalizace. Zatímco do konce roku 1968 nedošlo k žádným personálním změnám, počínaje rokem 1969 přicházelo jedno oznámení o propuštění za druhým a delegace, včetně těch ze „spřátelených zemí“, začaly být přísně prověřovány.²¹⁾

V důsledku pražských událostí byla atmosféra během zahajování festivalu v Benátkách dne 25. srpna obzvláště napjatá. I když na začátku roku zabránily studentské demonstrace zahájení Biennale, Mostrou neotřásly. Ivan Passer doprovázený ještě jedním kolegou pře-

19) *K otázce postoje československých filmařů v zahraničí po 21. srpnu 1968*, Centrální kancelář filmu, Oddělení kulturních vztahů. Berlín, 13. 11. 1968. Německý federální archiv (Berlín), Nadace archivních sbírek masových stran a organizací NDR, (SAPMO-BArch), DY 30 IV A2 906 28.

20) Dieter Se g e r t, *Kunst als Ersatzöffentlichkeit? Thesen zum Vergleich der antitotalitären Wirkungen von Kunst in der DDR und der CSSR nach 1970*. In: Gabor Rittersporn, Malte Rolf, Jan Behrends (ed.), *Sphären von Öffentlichkeit in Gesellschaften sowjetischen Typs. Zwischen partei-staatlicher Selbstinszenierung und kirchlichen Gegenwelten*. Frankfurt nad Mohanem: Peter L a n g 2003, s. 200 sq.

21) Rozhovor s Evou Zaoralovou vedla Caroline Moinová, Praha, 21. srpna 2007.

četl na tiskové konferenci výzvu československých režisérů adresovanou kolegům ze „svobodného světa“. Znovu se jednalo o bojkot a prosbu o „obnovení svobod“ v Československu. Československý novinář z Mezinárodní federace filmových novinářů (FIPRESCI) vyjádřil svou podporu a volal po zahájení bojkotu. Následovalo ho deset novinářů: mezi nimi i Američan Gideon Bachmann, jeden z hlavních spojovacích článků mezi americkým nezávislým filmem a Evropou, a Ulrich Gregor ze Západního Berlína, který po léta zůstával ve styku s kolegy z Východu a pravidelně se účastnil východoněmeckého festivalu dokumentárního filmu v Lipsku. Akce se ale obešla bez reakcí. Mezinárodní porota pokračovala ve své práci a festival proběhl bez přerušení. V září 1968 se porota festivalu v Locarnu, ve které usedl Jiří Menzel, odmítla účastnit projekcí sovětských, maďarských a východoněmeckých soutěžních filmů. Po marných snahách o kompromis podlehl vedení festivalu stížnostem daných států a porotu dohnalo k demisi. Byla tedy sestavena nová porota a i v tomto případě mohl festival normálně pokračovat.

Čelíce tomuto dalšímu neúspěchu na mezinárodních festivalech se v říjnu 1968 českoslovenští tvůrci v exilu rozhodli zvolit novou strategii. Během tiskové konference při příležitosti zahájení západoněmeckého festivalu v Mannheimu již Pavel Juráček, jakožto člen poroty, nehovořil o bojkotování filmů pocházejících z pěti států Varšavské smlouvy. Naopak prohlásil, že by umění nemělo doplácet na důsledky politické činnosti. On sám měl nadále mezi svými kolegy z Východu mnoho přátel a zavázal se k tomu, že na jejich soutěžní snímky bude nahlížet zcela objektivně a bude je také tak soudit. Juráček se tak pokoušel získat pomoc a podporu na Západě, ale také dát podnět určitému hnutí solidarity na Východě, což východoněmečtí pozorovatelé zaznamenali s obavami. Ve skutečnosti se solidarita mezi státy na východ od železné opony po 21. srpnu ukázala jako velmi omezená.²²⁾ Například v Polsku lidé od filmu bojovali v roce 1968 především proti novým zásadám režimu vůči intelektuálům, k opatřením se navíc přidala antisemitská kampaň, ta dohnala mnohé z nich k emigraci. V NDR drtivá většina filmařů mlčela stejně jako zbytek intelektuálské obce.²³⁾

Juráčkova výzva však neměla příliš velký ohlas ani na Západě. Ovšem, v daném roce nebyla na festivalu v Mannheimu udělena Velká cena, ale toto rozhodnutí nemělo moc co do činění s osudem československých filmařů. Vedení festivalu prohlašovalo, že peníze určené na tuto cenu by se měly využít spíše na nákup kol pro Vietkong.²⁴⁾ Stejně jako v Benátkách, na Berlinale či v Cannes je i zde otázka kulturní a politické situace na Východě odsunuta na druhou kolej, částečně zastíněna jinými otázkami, které v debatách po mobilizaci roku 1968 převládaly a které byly federalizační, ale aktuální také na obou stranách železné opony: antiamerikanismus, odpor proti válce ve Vietnamu a podpora Třetího světa. Prostor na filmových festivalech, který si dříve nárokovaly nové vlny z Východu i Západu, tak v té době obsadila jiná témata.

22) Viz François Fejtő – Jacques Rupnik (eds.), 1968. *Le Printemps tchécoslovaque*. Brusel: Complexe 1999.

23) Viz paměti východoněmeckého režiséra: Frank Beyer, *Wenn der Wind sich dreht*. Berlín: List Tb. 2001, s. 165; viz také Ehrhart Neubert, *Opposition in der DDR*. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung 2000, s. 164–165.

24) Michael Kötz – Günter Minas, *Zeitgeist mit Eigensinn. Eine Filmfestivalgeschichte Internationales Filmfestival Mannheim-Heidelberg*. Heidelberg: Internationales Filmfestival Mannheim-Heidelberg 2001.

Po roce 1968: festivaly *in* a *off*

Odvětví kultury a kinematografie byla ve Francii pro hnutí Květen 68 a obecněji pro nadnárodní aktivistická hnutí šedesátých osmých let, jak tuto dobu nazýval Dreyfus-Armand,²⁵⁾ zásadní. Poskytovala prostor pro vyjadřování hlavních politických a společenských požadavků doby. Nová levice a aktivisté chápali filmy jako velmi účinný a ne příliš drahý způsob, jak masově šířit své myšlenky. Domáhali se reformy, které by rozvrátily stávající systém filmového průmyslu a podpořily novou generaci umělců a filmařů. U festivalů se jednalo o nový způsob organizace, zdaleka ne o jejich zánik. Především se usilovalo o zrušení soutěžních sekcí a udělování cen. Namísto toho mělo docházet k objevování mladých filmů ze všech koutů světa.²⁶⁾ Tyto požadavky se tedy protínaly s hlavními tématy Nové levice.²⁷⁾ Odsouzení války ve Vietnamu umožňovalo například jménem pacifismu a boje proti „americkému imperialismu“ vybudovat koridory mezi různými filmovými produkcemi, a sice nejen mezi Východem a Západem, ale také mezi Severem a Jihem. Velmi důležitou položkou festivalové politiky se stala stejně jako finanční a materiální podpora severovietnamských filmů a režisérů i podpora výroby dokumentárních i hraných filmů o Vietnamu a jihovýchodní Asii. Tak se Třetí svět stal ústředním tématem tehdejších debat a filmů, které se začaly více zajímat o vztahy Severu a Jihu nežli o rozdělení Evropy na východní a západní blok.

Filmové festivaly zásadním způsobem umožnily zemím z Jihu vystoupit před světem. V tomto kontextu hrál roli skutečného evropského průkopníka Mezinárodní festival dokumentárního filmu v Lipsku v NDR.²⁸⁾ Na Východě byl festival Třetího světa vypovězen z Moskvy do Taškentu a byly zde nasazovány především filmy ze sovětských republik z asijské části Sovětského svazu. Ve Francii — na festivalech v Tours a Cannes — bylo možné vidět především filmy ze subsaharské Afriky, často zásluhou etnologa Jeana Rouché. Do Lipska pak brzy dorazily snímky ze severní Afriky a Latinské Ameriky. Odtud si posléze nacházely cestu dál na filmová plátna na Západě. Kritik Ulrich Gregor, o kterém jsme se již zmínili, a jeho žena Erika Gregorová byli prvními „převozníky“ a jako první přispěli ke sdílení těchto filmů z Třetího světa mezi Východem a Západem. Společně s dalšími roku 1963 založili Freunde der deutschen Kinemathek (Sdružení přátel Německé filmotéky), jejímž deklarovaným cílem byla směsice cinefilních a aktivistických činností: „promítat, šířit, nechat kolovat, distribuovat, archivovat“.²⁹⁾ Díky této skutečnosti se v listopadu 1967 ocitl v Lipsku například kubánský dokumentarista Santiago Alvarez a o několik týdnů později, v polovině prosince, představil v Západním Berlíně v kině Arsenal (základně Přátel Německé filmotéky) svůj krátkometrážní film *Now* kritizující diskriminační rasovou politiku Spojených států.

25) Viz Dreyfus-Armand a kol., *Les Années 1968. Le temps de la contestation*. Brusel, Paříž: Complexe, IHTP-CNRS 2000.

26) W. Jacobsen, c. d., s. 154.

27) I. Gilcher-Holtey, c. d., s. 49–56.

28) Viz Caroline Moinová, *Cinéma et guerre froide. Le festival international de Leipzig (1955–1990)*. Paříž: Presses universitaires de la Sorbonne 2014.

29) Heiner Ross, Für ein Gedächtnis des Kinos — Die Filme, das Forum, der Verleih. In: *Freunde der deutschen Kinemathek: Zwischen Barrikaden und Elfenbeinturm. Zur Geschichte des unabhängigen Kinos. 30 Jahre Internationales Forum des Jungen Films*. Berlín: Henschel 2000, s. 8–14.

Z tohoto úhlu pohledu představovala krize roku 1968 novou, důležitou etapu pro narůstající účast a uznání mladých kinematografií na velkých evropských festivalech. Narůstající zájem veřejnosti o problematiku Třetího světa hrál festivalům do karet. Změny se nejdříve odrazily v organizaci festivalových institucí. V červnu 1968, krátce po přerušení festivalu v Cannes, založili francouzští filmaři Společnost filmových režisérů (*Société des réalisateurs français, SRF*).³⁰⁾ Jedním z jejich cílů bylo dosáhnout obrození způsobu programování festivalu v Cannes, jež bylo vnímáno jako příliš úzkoprsé, tradiční a akademické. SRF měla za cíl „bránit umělecké, morální, profesní a ekonomické svobody tvůrců a přispět k rozvoji nové organizace v kinematografii“.³¹⁾ Změny se začaly projevovat, již když SRF v roce 1969 vytvořila sekci *Quinzaine des réalisateurs*, která byla považována za „nové území filmových svobod“.³²⁾ Tento paralelní program doprovázející oficiální výběr festivalu uváděl pouze nesoutěžní snímky a měl se stát výkladní skříní filmů z celého světa bez jakékoli cenzury či diplomatických nátlaků. Do výběru se mohl dostat jedině debut nebo druhý autorův film. To, co bylo na počátku koncipováno jako určitý druh kontra-festivalu či *off festivalu*, se záhy stalo nezbytnou přestupnou stanicí pro Cannes. Favre Le Bret si byl vědom významu tohoto programu, který se stal skutečnou bezpečnostní pojistkou před nátlaky a očekáváními z roku 1968. Také chápal, že se jedná o cenný způsob, jak získat nové diváky, a proto souhlasil, aby se *Quinzaine des réalisateurs* stalo vedlejší sekci programu.

V zápětí začaly mimo Francii vznikat konkurenční projekty. Přátelé Německé filmotéky v roce 1971 uspořádali v rámci Berlinale první Mezinárodní fórum mladého filmu, na které byli pravidelně zváni režiséři, scenáristé a kameramani, aby hovořili o svých filmech a podnítili debatu s diváky a mezi diváky samotnými. Výběr se soustředil především na hraný film nové generace filmařů, jako byl Rainer Werner Fassbinder, či na politicky a společensky angažované filmy. Nebyly opomíjeny ani dokumentární filmy, kterým fórum přineslo mnohem větší kritické uznání. Fórum bylo mimochodem přehlídkou, na níž se mohli představit režiséři a režisérky, kteří se chopili témat homosexuality, jako tomu bylo v případě Rosy von Praunheimové, feministického hnutí, ale také filmy mladých afrických, asijských či latinskoamerických tvůrců.³³⁾

Rok 1968 se tak stal na Západě pro mezinárodní evropské filmové festivaly přelomovým momentem. Na jedné straně jako důsledek nátlaků a sil utvářejících se v předcházejících letech a na straně druhé jako počátek pro nové chápání významu festivalu, jeho publika a místa, které zaujímá v evropské společnosti.

Příběh mezinárodních filmových festivalů po celý rok 1968 ukazuje, jak důležitou roli v něm hrálo květnové přerušení festivalu v Cannes a jaký vliv mělo na jednotlivé země, bez toho, aniž by se podobný incident kdekoli jinde v Evropě opakoval. I když se hlad po často radikálních reformách velebených diváky, kritiky i filmaři jevil být v rámci nadnárodního protestního hnutí z velké části společný, jak organizátoři ostatních festivalů reagovali, ovlivňovala lokální i národní politická, sociální a kulturní specifika. Obecněji vza-

30) Olivier Thévenin, *Sociologie d'une institution cinématographique: La SRF et la Quinzaine des réalisateurs*. Paris: L'Harmattan 2009.

31) P. - H. Deleau, c. d., s. 10.

32) Podle slov předního představitele *Quinzaine*, Jeana-Gabriela Albicocca. Tamtéž, s. 16.

33) H. Ross, c. d., s. 14.

to, příběh festivalů zasažených bouřemi roku 1968 nabízí zcela jedinečný pohled na vývoj kulturních vztahů v Evropě v době studené války. Na jednu stranu poukazuje na zcela relativní povahu vztahů mezi státy odloučenými železnou oponou, které se rozvíjely po celá šedesátá léta. Na stranu druhou zdůrazňuje, jak byla mezinárodní solidarita vůči filmářům z východních států zasažených normalizací na přelomu šedesátých a sedmdesátých let snadno nahrazena aktivistickým hnutím zaměřujícím se na země Třetího světa. Mezinárodní filmové festivaly v Evropě se tak ve skutečnosti staly v otázce západovýchodních a severojižních pnutí v již tak složitém systému kulturních mezinárodních vztahů, které se rapidně měnily a začaly přesahovat čisté evropský rámec, klíčovými.

Přeložila Lada Žabenská.

Přeloženo z francouzského originálu: Caroline Moine, *De Cannes à Karlovy Vary, de Berlin-Ouest à Venise : les festivals internationaux de cinéma dans les tourmentes de 1968*. In: Christian Delporte – Denis Maréchal – Caroline Moine – Isabelle Veyrat-Masson (eds.), *Images et sons de Mai 68*. Paris: Gallimard 2011, s. 235–249.

Citované filmy:

Hoří, má panenko (Miloš Forman, 1968), *Peppermint Frappé* (Carlos Saura, 1967), *Rozmarné léto* (Jiří Menzel, 1967).

Poznámka o autorce:

Caroline Moinová vyučuje moderní dějiny na Université Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines a je členkou Centre d'histoire culturelle des sociétés contemporaines (Centra kulturních dějin soudobých společností). Věnuje se výzkumu mezinárodních kulturních vztahů, konkrétně mezinárodních filmových festivalů v Evropě v době studené války a zabývá se též dějinami německého filmu. Podílí se na řadě francouzských i mezinárodních výzkumných projektů, je spoluautorkou řady kolektivních monografií.