

Druhá čtení Pierra Bourdieua

Guy Austin (ed.), *New Uses of Bourdieu in Film and Media Studies*.
New York — Oxford: Berghahn Books 2016.

„Znalost režiséra je kulturním kapitálem“⁽¹⁾

Pierre Bourdieu

Pierre Bourdieu a jeho teorie kulturního pole je ideovým východiskem mého probíhajícího doktorandského výzkumu na FAMU. V něm se zabývám proměnou vztahu producentů filmových děl a festivalů, které v posledních 15 letech hrají stále větší roli v určování produkčních trendů již od počátku vývoje filmových projektů a významně vstupují do jejich financování. Data sbírám prostřednictvím kvalitativních rozhovorů s aktéry, ale především pomocí deníku zúčastněného pozorovatele. Jako filmař se každodenně dostávám do situací, které jsou ideálním a exkluzivním zdrojem relevantních primárních sociologických dat, k jejichž reflexi se deník ukazuje jako optimální nástroj. Jelikož se mé vědecké angažmá pohybuje na hranici s producentskou praxí, která je mým hlavním profesním působištěm, pokusil jsem se i tuto recenzní studii založit na konfrontaci teoretických tezí s výsledky vlastního zúčastněného pozorování, které považuji za relevantní k danému tématu. Tato recenzní studie je reflexí současných aplikací Bourdieuových pojmů ve fil-

mových a mediálních studiích prizmatem vlastní producentské a autorské zkušenosti. Je to úvaha aktivního producenta a tvůrce o využitelnosti Bourdieuovy teorie v kritické reflexi vlastní tvorby a v empirickém studiu festivalů jako uzlových bodů současného filmového průmyslu s ohledem na distribuci symbolického kapitálu. Pro test aplikovatelnosti bourdieuovských pojmů na vlastní praxi jsem volil příklady, na kterých lze ukázat, jak tvůrci autorského dokumentárního filmu získávají prostřednictvím festivalů symbolický kapitál.

Dílo Pierra Bourdieua, jednoho z nejvýznamnějších sociologů 20. století, je rozměrné a 15 let po smrti autora stále inspirující. Ve světové sociologii kultury patří k určujícím postavám již od přelomu 70. a 80. let minulého století. Jeho klíčový text z roku 1979 *La Distinction: Critique sociale du jugement* nastolil nové pojetí vztahu mezi kulturním producentem, dílem a společností a na celé desetiletí definoval nové paradigma v uvažování o funkci uměleckého díla ve společnosti. Bourdieu zasadil kulturu do mocenských vztahů a její produkci popsal jako manifestaci specifického kapitálu, kterým disponují tři hlavní vlivové

1) John Blewitt, Film, Ideology and Bourdieu's Critique of Public Taste. *The British Journal of Aesthetics* 33, 1993, č. 4, s. 367–372.

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 systematictěji 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 podílí na utváření habitu různých sociálních skupin), zde se jeho pozornost zaměřila na samotné aktéry kulturní produkce. Na příkladu literatury²⁾ a výtvarného umění 19. a 20. století ukazuje, jak se umění postupně osamostatňovalo 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 etabloují se jako samostatná sub-pole. „Každý z literárních druhů tedy tihne 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.“³⁾

Přestože v díle samotného Bourdieua zůstával film spíše na okraji zájmu,⁴⁾ sborník *New Uses of*

*Bourdieu in Film and Media Studies*⁵⁾ je jedním z mnoha důkazů, že francouzský sociolog může být inspirací i pro filmové vědce.⁶⁾ Kniha je výstupem ze sympozia na stejné téma, které proběhlo na Univerzitě v Newcastlu v roce 2012. Obsahuje shrnutí několika výzkumů, které jsou podnětné jak z hlediska závěrů, tak metodologicky. Všem autorům jde především o aktualizaci Bourdieuvých pojmů, rozšíření jejich významů, v některých případech i o polemiku s jeho definicemi a postuláty.

Recenzovaná 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 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 říci 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.“⁷⁾ Publikované studie se této ma-

2) Práce se opírá zejména o *Citovou výchovu* (1869) Gustava Flauberta, jež je interpretována jako sociologická studie svého druhu. Zaujme zejména definice jejich postav jako reprezentantů dobových habitů daných sociálních skupin.

3) Pierre Bourdieu, *Pravidla umění. Vznik a struktura literárního pole*. Brno: Host 2010, s. 165.

4) Viz P. Bourdieu, *O televizi*. Brno: Doplněk 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“.

5) Guy Austin (ed.), *New Uses of Bourdieu in Film and Media Studies*. New York — Oxford: Berghahn 2016.

6) Dalším příkladem může být sborník z oblasti festival studies, jenž obsahuje studii rozebírající festivaly na základě symbolického kapitálu, kinematografického pole a dalších bourdieuvských pojmů: Marijke de Valck (ed.), *Film Festivals: History, Theory, Method, Practice*. New York: Routledge 2016; dále viz Aida Vallejo – María Paz Peirano, *Film Festivals and Anthropology*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing 2017; nebo v českém překladu vydaná kniha, která se týká primárně literárních cen, ale nepřímo i tvorby prestiže ve filmovém prostředí: James F. English, *Ekonomie prestiže*. Brno: Host 2011. Bourdieu je také zásadním teoretickým východiskem pro tzv. production studies, viz např. v pracích Georginy Bornové.

7) G. Austin (ed.), c. d., s. 11.

ximě více či méně přibližují, na mnoha místech objevným způsobem. Kniha je rozdělena do osmi kapitol, pro účely této recenze se zaměřím na ty, které se týkají filmu nebo nových médií.⁸⁾

Autoři sborníku se snaží uplatnit zejména ústřední pojmy, jež Bourdieu do humanitních studií vnesl. Například „pole kulturní produkce“ je jedním z nekonečného množství „polí“, na které lze rozdělit a kterými lze popsat společnost. Jsou to strukturované sociální prostory, které vytvářejí lidé — „sociální aktéři“ vládoucí a sociální aktéři 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 kinematografie to může být například, jak si podrobněji ukážeme níže, vítězství na prestižním festivalu. „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 pro-

dukty v podobě filmů. Umělecké filmy často předpokládají určitou diváckou zkušenost, „habitus“ vhodný k jejich porozumění. Součástí habitusu je také „vkus“, který je podle Bourdieua společný členům určité společenské třídy či skupiny. Pole je autonomním prostorem se sdíleným habitem a distribucí různých forem kapitálu. V „obdobích roztržky“ (périodes de rupture) pak vznikají inovativní díla a omezená „podpole“, jejichž představitelé se snaží získat vlastní autonomii. Abychom mohli pochopit tato podpole (mohl jím být například v určité fázi autorský dokumentární film), musíme studovat fungování celého autonomního pole kinematografie. Veškeré pojmy i analýzy dat z vědeckých výzkumů Bourdieuovi slouží k tomu, aby ukázal, že sociální nerovnosti se mohou ukrývat i v subtilnějších věcech, než jaké popisuje Karl Marx. Zmíněné festivaly například přispívají k distribuci symbolického kapitálu, čímž vytvářejí nerovnost mezi festivalově úspěšnými filmaři a těmi ostatními.⁹⁾

Stať Bridget 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 Bourdieu vedl kolektiv autorů

8) Další kapitoly popisují například habitus alžírských žen, politickou angažovanost generace mileniálů či mobilní technologie jako prostředek k získání sociálního kapitálu.

9) O obdobích roztržky vlastně hovoří režisér Karel Vachek, podle kterého může kinematografie dosahovat výjimečných výsledků pouze v době, která je sama něčím výjimečná: „V šedesátých letech mělo smysl dívat se i na blbé filmy, protože přinášely zprávu o změnách ve společnosti,“ říká Vachek. On samotný a jeho sebeprezentace by si zasloužil samostatnou bourdieuovskou studii. Vytvořil si vlastní žánr (filmový román), jeho filmy mají výrazně nadprůměrnou stopáž a své dílo poměřuje výhradně literárními a hudebními klasiky. Širší společenský zájem o jeho dílo kulminoval vždy v obdobích roztržky: 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. Tehdy se vrátil k filmování jako jeden z rehabilitovaných filmařů. Se svými porevolučními filmy ale opouští recenzní strany nejmasovějších deníků i prestižní filmový festival Berlinale. Nový zájem o jeho tvorbu se zvedá v polovině 90. let minulého století, kdy začal působit jako pedagog na pražské FAMU a od roku 2001 až dosud jako její vedoucí. Podpora a přízeň jeho studentů, například Marka Hovorky coby zakladatele a ředitele Festivalu dokumentárních filmů v Jihlavě, vytvořila jakési samostatné „podpole Vachek“. Autonomie podpole Vachek-filmař je tak posilována podpolem Vachek-pedagog, které je pravidelně doplňováno dalšími aktéry, tj. studenty Katedry dokumentu pražské FAMU. K Vachkovu životu a dílu více viz Martin Švoma, *Karel Vachek etc.* Praha: NAMU 2008.

knihy *Fotografie: průměrné umění*,¹⁰⁾ ve které uvádí, že fotografie je společně s kinematografií a jazzem legitimním uměním, ale nikdy se nestane dominantní uměleckou oblastí. Stala se součástí kultu rodiny, protože zobrazuje klíčové okamžiky jejího života, jako je například svatba nebo dovolená. Přesto lidé dají přednost „ušlechtilějšímu“ umění, jako je opera nebo literatura. Fowlerová 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 pop-kulturu, tvrdil, že může být posvěcená jako umění jen tehdy, když přestane být populární. Fowlerová to považuje za přílišné zjednodušení a poukazuje na fakt, 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 pouze skrze komerční úspěch, nevidíme jejich umělecký přínos. Argumentuje životopisec Ianem MacDonaltem, podle kterého Beatles ctily i mnoho umělců mimo střední proud, třeba Allen Ginsberg. S Bourdieuem se ale Fowlesová 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 kinematografického 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 otázka etická: boj proti kapitulaci s politickou či tržní mocí, za autorskou nezávislost.¹¹⁾ Změna pravidel v této oblasti umožňuje změnu také v pravidlech umění. Dále musí nové umění získat vlastní publikum, které se nejprve rekrutuje z ostatních kulturních producentů daného podpole. 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 „strategického zaujímání pozic“ — uvnitř daného podpole se pohybovali jako „ryby ve vodě“. 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. Troufám si tvrdit, že i martyrská stylizace je někdy součástí hry. Fotograf Josef Koudelka, kterého jsem měl možnost díky spolupráci na jeho filmovém portrétu¹²⁾ poznat osobně, je kombinací veřejného obrazu ahashverského poutníka a velmi precizního a racionálního producenta kulturního obsahu, který si je vědom svých povinností a práv, jež s úsměvem na tváři neváhá kdykoliv uplatňovat.

Fowlerová problematizuje striktní dělení na avantgardní podpole „čisté tvorby“ a podpole „výroby ve velkém“ poukazem na rané ruské avantgardní filmy, které byly nejen umělecky výjimečné, ale těšily se také pozornosti masového publika. Stejně tak francouzská nová vlna ukazuje, že od literatury 19. století, na které svou teorii demonstrovuje Bourdieu, se hodně změnilo. Na straně podpole avantgardních filmařů byla v té době média (odborný časopis *Cahiers du cinéma*, kde budoucí klíčoví režiséři nové vlny působili jako redaktoři). Podobně v české nové vlně můžeme sledovat jak paradox podpory omezeného

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

11) P. Bourdieu, *Pravidla umění. Vznik a struktura literárního pole*. Brno: Host 2010, s. 88.

12) Jsem koproducentem filmu KOUDEKA FOTOGRAFUJE SVATOU ZEM (Gilad Baram, 2015).

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. Paradoxy prolínání „čisté tvorby“ a „výroby ve velkém“ považuje Fowlerová za „slepé skvrny“ Bourdieuovy teorie. Všimá si také italského neorealismu, kde upozorňuje na to, že věrohodnost sociálně kritických příběhů pramení z životní situace samotných filmařů, kteří byli „prekarizováni“ podobně¹³⁾ jako postavy jejich filmů.

Fowlerová dále rozebírá Hollywood, v jehož případech upozorňuje na tři z nejslavnějších postav dějin světové kinematografie, kteří se dočkali uznání širokých diváckých vrstev i odborné kritiky — Chaplina, Hitchcocka a Wellese. Pro autorku jde o další důkazy limitů Bourdieuovy teorie o avantgardě a popkultuře. Lze však namítnout, že všichni jmenovaní autoři pracovali alespoň po určitou fázi kariéry v období roztržky, kdy se autonomie filmového pole, a zvláště podpole zúžené produkce, v americké kinematografii teprve formovaly a etablovaly, pravidla hry na tomto podpoli zatím nebyla stanovena, což umožnilo toto z dnešního pohledu nebyvale masové přijetí uměleckých filmů. O mnoho let později režiséři tzv. nového Hollywoodu, jak připomíná autorka, nastupovali za zcela jiné situace: bylo překonáno období tvrdé cenzury (zrušení Haysova kodexu) a dávno odezněly důsledky politických procesů z doby mccarthismu. Navíc se v mezidobí změnila i pozice režiséra v produkčním systému: z do té doby technického realizátora se stal autor. To vše jsou události, jejichž analogie bychom našli v Bourdieuově popisu literárního pole 19. století. Jedná se o procesy typické pro formování autonomního kulturního pole. Období roztržky umožňující vznik významných děl tak probíhalo na jiné úrovni. Zatímco „realizátoři“ Chaplin, Hitch-

cock a Welles pomohli etablovat autorskou autonomii režiséra v procesu filmové produkce, v osobnostech nového Hollywoodu filmová studia nabídl práci již etablovaným autorům-režisérům.

V závěru autorka píše, že jen minimum velkých autorských režisérů minulého století pocházelo z dělnické třídy (zmiňovaní Chaplin a Hitchcock, De Sica, Almodóvar). Ceněný francouzský dramaturg Matthieu Darras (jenž studoval sociologii u několika žáků Pierra Bourdieua) je organizátorem různých workshopů napomáhajících autorům rozvíjet jejich projekty.¹⁴⁾ V rozhovoru, který jsem vedl kvůli svému doktorandskému výzkumu, jako jednu ze svých hlavních motivací pro zakládání workshopů uvedl snahu pomoci lidem z neprivilegovaných vrstev dostat se k filmu: „Před 20 lety [...] to bylo daleko méně demokratické v tom smyslu, že filmy většinou natáčeli lidé patřící k určitému druhu dynastií, rodin, lidé se stejným kulturním zázemím.“¹⁵⁾ Z hlediska českého prostředí se taková motivace jeví poměrně překvapivě. U nás je účast na zahraničních workshopch dána spíše snahou získat kontakty a dostat se s filmem do mezinárodního povědomí. Workshop pomáhá dostat se do evropského produkčního prostředí a na festivalový okruh filmařů z „neprivilegovaných“ zemí. Co je pro jeho francouzského zakladatele problémem sociální nerovnosti, jeví se z českého pohledu jako nerovnost na úrovni státní.

Fowlesové „slepé skvrny“ v pravém smyslu slova slepými skvrnami nejsou. Polemizovat s jednotlivými postřehy Pierra Bourdieua je vzhledem k jejich metaforičnosti obtížné, neboť výjimky potvrzují pravidla. Její text je spíše důkazem životnosti autorova způsobu myšlení, které stále inspiruje k novým čtením a interpretacím.

Chris Cagle přispěl do knihy statí „Bourdieu a filmová studia“. Věnuje se mimo jiné filmovým

13) Guy Austin (ed.), c. d., s. 23.

14) Nejznámějším je Torino Film Lab, roční mezinárodní workshop, kterým jen v roce 2016 prošlo 7 filmů, které se posléze objevily v oficiálním programu festivalu v Cannes. Viz <www.torinofilmlab.it>.

15) Rozhovor s Mattheuem Durasem vedl Radim Procházka, 6. 7. 2016. Jeho upravená verze bude publikována v příštím čísle *Iluminace*.

festivalům. Zmiňuje nebývalý rozvoj specializovaných dokumentárních festivalů v Evropě v posledních desetiletích, přičemž k nejvýznamnějším počítá i jihlavský festival.¹⁶⁾ Tyto festivaly si podle něj vytvořily vlastní publikum, které je schopné a ochotné sdílet habitus pole dokumentárního filmu. Festivaly zároveň vytvářejí platformy, jež pomáhají debutantům nebo autorům z méně rozvinutých kinematografií etablovat se na mezinárodní scéně. Na i v Česku uvedeném filmu POSLEDNÍ ZÁCHRANKA V SOFII (2012) 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 Fóru, a na fóru When East Meets West, které pořádá festival v Terstu. Ve fázi pracovního střihu se zúčastnil workshopu hrubých střihů¹⁷⁾ na festivalu v Sarajevu. Na těchto akcích si ho všimli selektori 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. Pro české prostředí je rovněž 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 nejocenenějším v Evropě a jsou jedničkou ve středovýchodní Evropě. V IDF a novějším workshopu 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.

Autor při hodnocení významu Bourdieuovy teorie pro festivalová studia odkazuje na vlivnou badatelku v této oblasti Marijke de Valckovou,

spoluautorku knihy *Film Festivals: History, Theory, Method, Practice*.¹⁸⁾ Ta demonstruje možnosti aplikace základních pojmů Pierra Bourdieua na festivalová studia na příkladech vlivu festivalového provozu na kinematografické 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.“¹⁹⁾

O festivalech jako významném aktéru distribuujícím symbolický kapitál v podobě cen jsme se již krátce zmínili. Tento symbolický kapitál může být částečně směněn i za úspěch komerční v podobě prodeje do televizí nebo kinodistribuce ve větším množství teritorií. Příznačná je v tomto smyslu moje zkušenost s americkou salesovou společností The Film Sales Company. Jejím agentovi se líbil film Pavla Jurdy JMENUJI SE HLADOVÝ BIZON (2015), ale podmínil případnou spolupráci výběrem na některý z prestižních amerických festivalů. Žádný relevantní festival nás zatím do svého programu nevybral, distribuční společnost tedy o náš film neprojevila zájem.

Distribuční firmy si dělají pravidelně 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

16) G. Austin (ed.), c. d., s. 43.

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

18) Marijke de Valck (ed.), *Film Festivals: History, Theory, Method, Practise*. New York: Routledge 2016.

19) M. de Valck (ed.), c. d., s. 102.

EKONOMICKÉ TRANSFORMACE (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. Podobně se nám zájemci o distribuci ozvali v letošním roce poté, co jsme byli s lotyšsko-českým koprodukčním filmem MURIS (2017), který je zatím v post-produkci, vybráni na pitching Docutalents from the East, který na MFF Karlovy Vary pořádá MFDF Jihlava. Některé festivaly mají speciální „filtr“ vyhledávající v elektronické verzi katalogu filmy, které ještě nemají distributora, aby zjednodušili orientaci potenciálním zájemcům o daný titul.

Symbolického kapitálu distribuovaného festivaly využívají i hollywoodské produkce, když své blockbusterové filmy uvádějí na velkých evropských uměleckých festivalech, což oběma stranám zajišťuje publicitu v mainstreamových médiích: „Velké společnosti však odmítají promítat své filmy v soutěžních sekcích, aby se tak vyhnuly kritické pozornosti ze strany filmových novinářů,²⁰⁾ píše de Valck.

Festivaly dnes klíčovým způsobem ovlivňují také habitus sdílený kinematografickým polem. A to ve dvou rolích — jsou „gatekeepery“, kteří vpouštějí autory do systému, ale také „tastemake-ry“²¹⁾ ovlivňujícími vkus a divácké návyky, které umožní sledovat a sdílet určitý typ kinematografie. De Valcková uvádí příklad zrození režisérské hvězdy thajského autora Apitchatponga Weerathakula,²²⁾ který v sobě spojuje originální téma z druhého konce světa a západní vzdělání, jež mu umožňuje sdílet habitus pole euroamerické umělecké kinematografie a slavit úspěchy na nejprestižnějších světových festivalech.

Festivaly vychovávají publikum a současně vy-

tvářejí hvězdy z režisérů, kteří se hlásí k menšinovým uměleckým proudům, například, jak upozorňuje Cagle, k tradici strukturálního filmu 60. a 70. let. Uvádí jako příklad mezinárodní příjetí Sergeje Loznici a jeho filmů složených z dlouhých černobílých záběrů s minimalistickým dějem.²³⁾ Současný experimentální film se stal navíc v posledních letech součástí dokumentárních festivalů — důkazem může být i jihlavská sekce Fascinace.

Eileen Cullotyová v kapitole „Databáze vkusu“ rozebírá na příkladu online referování o filmech, jak se „vnímání filmu posunulo od sociálně strukturovaného a kulturně zasvěceného k vesmíru individuálních pohledů.“²⁴⁾ Online komunikace překonává dřívější dělení na soukromé a veřejné, kdy občané vstupují do veřejného prostoru, aby diskutovali a obhajovali svůj soukromý zájem. Online komunikace stírá rozdíly mezi příslušníky různých tříd. Diváci imitují kritiku tím, že do ní vnášejí osobní hodnocení. Někteří se pak snaží formálně napodobit žánrové postupy filmové kritiky.

Na příkladu komentářů k filmu HUNGER Stevea McQueena (2008) kategorizuje přispěvatele databáze IMDb. Podrobně si všímá všech 105 příspěvků, které se v databázi objevily od premiéry v květnu 2008 do ledna 2014. Všímá si jejich geografické rozmanitosti (téměř dvě desítky zemí) a rozděluje je do několika kategorií: „Filmoví fanoušci a cinefilové“ zdůrazňují kinematografické kvality filmu, autorův rukopis a vlivy patrné v jeho tvorbě: „McQueen objevil něco krásného v něčem strašném,“ píše se například v příspěvku autora registrovaného pod přezdívkou Come to Where Im From. Pisatelé přisuzují symbolický kapitál festivalovým úspěchům filmu. Autorka poznamenává, že ti pisatelé, kteří film viděli jako

20) M. de Valck (ed.), c. d., s. 108.

21) Tamtéž, c. d., s. 109.

22) Jeho cestu do pozice globální hvězdy artové kinematografie dovršilo vítězství jeho filmu STRÝČEK BÚNMÍ v hlavní canneské soutěži v roce 2010.

23) G. Austin (ed.), c. d., s. 45.

24) Tamtéž, s. 73.

první na festivalech, mají jistou exkluzivitu a výjimečnost — jejich statusy jsou následně čteny dalšími zájemci o film, kteří ho uvidí až o mnoho měsíců později v běžné distribuci. Dostupnost filmu a možnost jej zhlédnout se v tomto prostředí stávají hodnotou, symbolickým kapitálem svého druhu. Pro profesionální kritiky je možnost vidět film, o kterém chtějí psát, samozřejmou součástí práce. „Politicky motivovaní hodnotitelé“ jsou vůči filmu daleko skeptičtější. Nicméně se mezi nimi objevuje například jeden ze spoluvězňů předobrazu hlavní postavy filmu, irského hladovkáře Bobbyho Sandse. Ten na IMDb vyjádřil skepsi, se kterou na film šel. Zároveň ale podle něj film „autenticky reprezentuje vězeňský život“.²⁵⁾ „Fanoušci žánrových filmů“ byli zklamáni: „Filmy, ve kterých není vůbec žádný dialog, mne iritují,“ uvedl uživatel MovieSlauth.²⁶⁾ „Pragmatičtí rádcí“ pak upozorňují třeba na to, že je dobré si před cestou do kina zjistit něco málo o tématu filmu. Jiní radí, že vzhledem k rychlým dialogům se silným akcentem je lepší film sledovat na DVD: „Měl jsem vyrazit s přítelkyní, ale na poslední chvíli to zrušila. Docela se mi ulevilo, protože některé scény by nedala,“ napsal Rahul Prasad.

Režíroval jsem krátký televizní film 50 %, ²⁷⁾ který se zabýval domácí obdobou IMDb, mimořádně úspěšnou ČSFD neboli Česko-Slovenskou filmovou databází. Film ukazuje divácký habitus některých uživatelů databáze a na diskuzi s nimi a citacích z databáze ukazuje rozpor mezi veřejným působením uživatelů a jejich anonymním přispíváním do diskuzí na CSFD.cz. Ironických 50 % v názvu filmu bohužel film reálně nedosáhnul, k dnešnímu dni má hodnocení 35 %, ²⁸⁾ ale jeho festivalové uvedení a odvysílání Českou televizí vytvořilo prostor pro sérii dalších hodnocení

vystihujících habitus uživatelů databáze a jejich styl vyjadřování více než přesvědčivě. Za všechny citujme alespoň uživatele RedAKa, který charakterizoval aktéry filmu těmito slovy: „Na jedné straně přiteplený Slovák se svojí Adamsovou rodinou, až do krve hájící tento výkvět populární kulturní publicistiky, na straně druhé senilní grupa arogantních pseudoznalců, kteří každé ráno snídají Šalamounovo hovno s posypem Ježíšovy kožní plísňe, a někde mezitím balancuje neschopný lempl Procházka, který stojí jako režisér za úplné hovno.“²⁹⁾ Jakkoliv je tento komentář svým extrémně urážlivým tónem na hranici žalovatelnosti pro diskriminaci na základě sexuální orientace, vzhledu, národnosti a třídní příslušnosti spíše výjimkou, jeho styl, který nahrazuje argumenty emocionálními výlevy, je pro diskuze na ČSFD typický.

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 „síťového 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 nad negativní stránkou online komunikace — například o snadnosti změny identity, která může vyústit až v kriminální jednání. V době internetu si také uživatelé zakládají indi-

25) Tamtéž, s. 81.

26) Tamtéž, s. 83.

27) Je součástí cyklu *Arzenál*, který se zabývá filmovým dědictvím a sbírkami Národního filmového archivu a který ČT uvedla v premiéře na podzim 2016 (on-line: <www.ceskatelevize.cz/ivysilani/10655115754-arzenal/213562267310007-50>).

28) Zdroj: <www.csfd.cz/film/405342-arzenal/56394-50/prehled>, [cit. 24. 7. 2017].

29) Viz Tamtéž.

viduální síť na míru svým potřebám a zájmům, což způsobuje neustálý pohyb a změnu. Firmy se aktivity konzumentů naučily využívat, jak můžeme sledovat i v oblasti filmu. Na dobrovolném přispívání registrovaných uživatelů je například založený obchodní model zmíněné databáze ČSFD.cz a jejího zakladatele a majitele Martina Pomothyho. Pojmy „virtuální“ a „síťové“ 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.

Závěrečná studie Antonia Di Stefana „Slabá (kulturní) pole“ je jakousi meta-analýzou, která shrnuje, jak byl v letech 2005 až 2014 Bourdieu a jeho pojmy citováni v *New Media & Society* a *Journal of Computer Mediated Communication*, dvou renomovaných časopisech zaměřených na studium internetu. V daném období publikovaly oba časopisy celkem 1 193 článků, z nichž 92 alespoň jednou citovalo Bourdieua. Jde o 7,7 % celkové produkce. Autor nabízí srovnání se dvěma dalšími esy současné sociologie, Jürgenem Habermasem a Anthonym Giddensem. První byl citován 93krát a druhý 65krát. Meziročně má množství citací prakticky neustále vzrůstající tendenci. Zatímco v roce 2005 citovaly Bourdieua pouhé 4 články, v roce 2014 to bylo 20 statí. Nicméně v 57 % článků v obou časopisech byl Bourdieu citován pouze jednou, což znamená, že šlo spíše o připomenutí určitého kontextu než o využití jeho teorie jako základu pro nový výzkum či debatu v této oblasti. Z hlediska klíčových pojmů je nejčastěji a s velkým odstupem citovaným pojmem kapitál (55 %), následovaný polem (15 %) a habitem (9 %). Podle autora není nijak překvapivé, že každý čtvrtý článek cituje právě pojem kapitál. Zato považuje za problematický a „neuspokojivý“ (uvozovky dle originálu) způsob při-

jetí Bourdieua: „[...] přístup k použití jednotlivých uzlových pojmů, který navrhoval sám autor, se ukazuje v citovaných člancích jako marginální a okrajový. Autoři rádi citují mainstreamové práce *Distinctions* a *The Forms of Capital*, zapomínajíce a přehlížejíce další významné texty: například ty věnované kulturní produkci a vzdělání, ve kterých Bourdieu rozvíjí téma kapitálu v širším kontextu.“³⁰⁾ Do jisté míry to platí i pro samotný sborník, kde se většina autorů rovněž zabývá základními pojmy, ale rozvíjí je v nových souvislostech. I přesto by čerpání vlivů napříč Bourdieuovým dílem uvnitř jednotlivých statí mohla být inspirativním překročením předvídatelného rámce.

Publikace *New Uses of Bourdieu in Film and Media Studies* je důležitá v několika rovinách. Prověřuje platnost základních pojmů Pierra Bourdieua v oblasti kinematografie. Jak jsme zmínili výše, Bourdieu o filmu téměř nepsal, takže se jedná o cennou inspiraci, která navíc reflektuje i vliv on-line komunikace, a to prostřednictvím pojmů „virtuální třídy“ nebo „digitální nerovnosti“. Jako nejkritičtější příspěvek tak působí metastudie zabývající se tím, jak je Bourdieu citován v časopisech věnujících se internetovými studiím. Za vysokým číslem citací se při bližším pohledu skrývají poměrně banální zmínky základních pojmů, které nelze pominout. To je ovšem známým úskalím řady výrazných autorů a osobností, kteří se v průběhu času stávají spíše popkulturními ikonami známými širšímu publiku v nejjednodušších heslech a z tváří vyobrazených na tričkách. Není vyloučeno, že tento osud jednou potká i Pierra Bourdieua.

Důkladné přečtení této knihy mi potvrdilo, že teorie Pierra Bourdieua je nejen aplikovatelná na výzkum kinematografie, ale je také nadčasová. Téměř tři desítky let od jejího vzniku se sice v mnohém proměnila společnost i samotná kinematografie, ovšem základní napětí představované bojem o moc v nejrůznějších podobách zůstává.

30) G. Austin (ed.), c. d., s. 146.

Teorie literárního pole tedy nepochybně může sloužit i jako funkční východisko pro současné filmovědné bádání.

Radim Procházka

Tato studie vznikla na Akademii múzických umění v Praze v rámci projektu „Mezinárodní filmové festivaly jako mocenská pole: česká perspektiva“ podpořeného z prostředků účelové podpory na specifický vysokoškolský výzkum, kterou poskytlo MŠMT v roce 2016.